CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS
INSTITUTO DIEGO VELAZQUEZ

REVISTA
DE
IDEAS ESTETICAS

N.º 35 T. IX 1951

INSTITUTO DIEGO VELAZQUEZ

DIRECTOR: J. de Contreras, Marqués de Lozoya.—SUBDIRECTOR: F. J. Sánchez Cantón.—SECRETARIO:

Sección de Estética. DIRECTOR: José Camón Aznar.

REVISTA DE IDEAS ESTETICAS es una publicación trimestral.

Suscripción anual. . . . . 40 pesetas.

Número suelto . . . . . 11 pesetas.

Toda la correspondencia debe dirigirse al Sr. Secretario del Instituto Diego Velázquez, Duque de Medinaceli, 4.—MADRID.

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS
INSTITUTO DIEGO VELAZQUEZ
(SECCION DE ESTETICA)

REVISTA
DE
IDEAS ESTETICAS

Número 35 Julio-Agosto-Septiembre Año 1951
Tomo IX

SUMARIO:

Páginas

José Camón Aznar: *La estética de Goya en «Los Disparates»* 215
Ricardo del Arco: *La Música y la Danza en las obras de Cervantes* 253
Carlos Bosch: *La intemporalidad de la Música* 271
Fermín de Urmeneta: *Balmes como esteticista* 281
NOTAS: *La Estética en el I Congreso de Filosofía de Argentina,* por Constantino Láscaris Comneno 305
TEXTOS: *Verdi,* selección, traducción y notas de J. Espinós Orlando 317
BIBLIOGRAFIA: Dolores Palá Berdejo: Serge Lifar, *Traité de Danse Academique.*—Julián Gállego: Joan Evans, *English Art: 1307-1461.*—Enrique Pardo Canalís: Eduardo Vicente, *Tipos de la calle* 335
Resumen de los artículos contenidos en este número 345

Viñeta de J. J. Pérez de Regules.

LA ESTETICA DE GOYA EN LOS «DISPARATES»

POR

JOSE CAMON AZNAR

Representan los *Disparates* la culminación de la genialidad goyesca. Esta explosión de irracionalismo, esta concepción del mundo como paranoia, como un trastrueque de las leyes lógicas, había tenido una germinación cuyo proceso puede seguirse a través de sus dibujos y series grabadas. Ahora afloran esos desconciertos, que no es posible intuir porque se hallan fuera de las órbitas cósmicas. Todo intento de interpretación de estos grabados queda paralizado o por irrupción de protagonistas que no encajan en ninguna acción historial o por huecos que significan el hurto de algún término ineludible para la perspectiva física o mental de un suceso. La visión del hombre, como fatalizado por fuerzas desarregladas, con la maldad como fruto de su subversión, estaba viva en Goya desde que en los *Caprichos* interpreta los vicios y perversiones como emergencias de lo monstruoso. Las muecas que deforman, los rictus ahondados por los genios de la muerte y de las tinieblas, toda esa morfología que aboca en las acciones nefandas, conducidas por el *fatalismo de su fealdad*, era el anuncio de este mundo de

los *Disparates* donde hasta la mínima parcela de orden, representada por las consecuencias criminosas o estúpidas de las formas monstruosas, se ha eliminado.

El monstruo en los "Caprichos".

Se han visto frecuentemente los *Disparates* —y entre otros por von Loga— como unas creacciones que se hallaban dentro de la atmósfera satírica, panfletaria o simplemente espectral y demoníaca de los *Caprichos*. Pero creemos que las diferencias entre las dos series son absolutas, dentro mismo de las criaturas fabulosas que brotan de los delirios.

En los *Caprichos*, el monstruo surge como una exacerbación de lo característico, extremando los rasgos diferenciales, bordeando casi la caricatura. Procede de una agudización de lo individual, que se concreta en esos rasgos distendidos y solitarios por su precisión expresiva. El monstruo en los *Caprichos* no es simbólico. Encarna el mal, pero confinado en unos rasgos acerados, concretos y adscritos a una voluntad singular y potente. Hay en la serie de los *Caprichos* una lógica inflexible del mal y del crimen. Todas las criaturas disformes que allí pupulan se hallan fatalizadas a los propósitos criminosos por su fealdad. Esa alteración de los rasgos que crea facies abruptas y succionadoras, las predispone para el mal. Y en el fondo de estas carátulas tan obtusas y predestinadas a las aventuras infames, se advierte un cierto fondo de humor. Goya —y ésta es una de las diferencias esenciales con los *Disparates*— se coloca sobre los motivos inspiradores y los elabora y agrava a su gusto. Mientras que en los *Disparates* se encuentra encadenado por ellos, abrumado por unos misterios que él mismo no logra descifrar. Por eso hay a veces en los *Caprichos*

una ráfaga de compasión. Estas brujas son a veces viejas de asilo, residuos humanos que podemos comprender y aun compadecer.

En cambio, en los *Disparates* el monstruo se halla alejado de nosotros no sólo por sus rasgos, sino por un horror frío, por ese espanto ante espectáculos que no podemos sospechar, pero que deja a esas criaturas catalépticas y mecanizadas. La trama de ese malestar inconcreto que produce la vista de estas láminas, proviene en parte de la desconexión entre los diferentes elementos que integran un *Disparate*. Entre su soma y su acción. Entre los personajes adjuntos en una escena o entre ellos y los medios que los rodean. Es la imposibilidad hasta metafísica de conjuntar los diversos ingredientes de uno de estos grabados, lo que provoca esa insoportable tensión, esa auténtica angustia que forma como la aureola genial de estas láminas. Por el contrario, en los *Caprichos* hay una cierta consecuencia en la elaboración de los temas. El mal encuentra su cauce en la fealdad. No hay incoherencias ni espaciales ni temporales. Al lado de las brujas se encuentra su víctima. La seducción, el vampirismo, la crueldad, se justifican con una tipología infrahumana. Se advierte que el mal se ha encarnado en los rasgos que lógicamente lo representan.

En los *Caprichos* —al revés de lo que sucede en los *Disparates*— se encuentra netamente diferenciado el mundo normal, de las aberraciones. Sentimos que para que el crimen y el vicio reinen, el hombre tiene que descender en su dignidad y renunciar a la nobleza de sus rasgos normales. Pero en los *Disparates* se interfieren las formas humanas con las monstruosas y cada criatura se halla enajenada, fuera de sus exigencias vitales, trasladada a astros muertos y a atmósferas congeladas. Con luces de crepúsculo que no termina y escenarios secos. Aquí no son los vicios, como en los *Caprichos*, los que crean los monstruos, sino la para-

noia como ley del mundo, la dislocación de cada ser de sus formas y de sus destinos. Hay, desde luego, entre las dos series la relación que impone la creencia en monstruos con eficacia para mediatizar la vida y las formas del universo.

El monstruo en los "Desastres de la Guerra".

Entre las dos series atraviesa Goya por una etapa realista que encuentra su expresión en las láminas de los *Desastres de la Guerra* y en la *Tauromaquia.* En los *Desastres,* Goya embrida la imaginación, que queda inhibida ante los horrores que le proporciona la realidad. Esta se encuentra tan pletórica de tragedias descomunales que, por muy desordenado que sea el lápiz de Goya, siempre encuentra un caudal de temas cruentos y actuales donde saciarse.

El tema de la creación se limita ahora a seleccionar horrores vivos. No hay panorama imaginativo que pueda compararse al de la tierra de España. Por esto, el monstruo goyesco adquiere ahora pergeño humano. No hay potencia criminosa más fuerte que la de la soldadesca. Todos los instintos sanguinarios se desbocan como encarnados en una fiera de mil fauces. No todo en estas láminas tiene sin embargo carácter antropomorfo. De las tres partes de que consta este álbum —Guerra, Hambre y Caprichos enfáticos—, la última se halla poblada de monstruos. Pero aquí el monstruo aparece como expresión de una ideología. Se busca una causa concreta, política y teórica al desorden. Y con estas formas anormales se agrava el carácter panfletario de estos dibujos.

El monstruo radica en las teorías monstruosas. Pero frente a él se alzan también los programas benéficos y generosos, encarnados entonces en las ideas de libertad. El monstruo se arrebuja en las tinieblas, pero de ellas es po-

sible expulsarlo con la luz de la razón y de la fraternidad entre los hombres. En cierta manera, estos Caprichos enfáticos —la denominación es de Goya o de Cean— se enlazan con los primeros *Caprichos* en esta identificación del monstruo con los apetitos y las teorías infrarracionales. Por esto, el mundo de lo monstruoso no es eterno ni consubstancial con las leyes cósmicas. Un gran optimismo brota de esta actitud goyesca que cree en ideas que han de arrollar con su pureza y su belleza a los monstruos de la ignorancia y de la crueldad. Este Album de los *Desastres de la Guerra* se termina así con esas láminas irradiantes de un futuro donde triunfen la libertad y la paz.

El monstruo en los "Disparates".

Unos años más tarde esta concepción sana y objetiva del mundo, con su dualismo de luz y de tinieblas, se desmorona y ya es sólo el disparate y la sinrazón lo que rige a los hombres. Ya no hay oposición de mundos ni pluralidad de teorías como en los *Caprichos*. En los *Disparates*, el monstruo no está contrapesado ni contradicho por la verdad y sus presentaciones racionales. No hay esa condenación que lleva sobre sí el crimen y la estupidez con sólo su presentación. En los *Disparates* todo es desquiciado, contrahecho, unánime en la confusión y en el enrevesamiento de los seres. Por primera vez el monstruo es absoluto y universal: no hay escape. Y este monstruo ahora es consecuencia del caos, de la alteración de las formas regulares que quedan deconcertadas, imbricándose las más antagónicas y destruyendo la armonía total. El numen de la estupidez y de la incoherencia rigen al mundo. Y ello provoca una ráfaga de pavoroso misterio que brota de estas formas asentadas en no sabemos qué liminares escenarios.

Ese silencio tan cimeterial que envuelve a estas figuras, esas formas que parecen moverse siempre en la oquedad del vacío, toda esa mudez de cal y de ultratumba que constituye el terrible fondo metafísico de estos grabados, provienen de la incomprensibilidad de unas criaturas, cuyas formas trastruecan todas las rutas de la razón. No es el hálito de los abismos el que Goya sabe ahora encarnar grandiosamente como en las serie anteriores. Sino el envés de la sublimidad y de la belleza, el guiño cínico que cruza el rostro homérico, la fisura en los pliegues estatuarios de una túnica por donde asoma una faz desvergonzada. Pero estas intromisiones del mundo infranormal no banaliza la acción representada en el grabado, sino que la dota de una grandeza más inaccesible, de un misterio más tétrico y profundo. Es éste quizá el rasgo más genial de Goya. Haber sabido mantener con muecas animaloides, con gestos parados, con biologías estrafalarias, esa vasta atmósfera de estupor, esa planetaria sensación de un universo fallecido y en descomposición. Brotan las cabezas como larvas, con los rasgos estirados o abrumados por el vacío absoluto, con los movimientos petrificados. Cuando la acción parece adquirir cierta normalidad y una onda de comprensiva admiración envuelve el grabado, descubrimos algún guiño torpe, algún repliegue donde fermentan carátulas. Y la majestad de la idea efigiada no queda disminuída, pero sí transportada a un ambiente de helada estupefacción.

Trascendencia del misterio goyesco.

¿Y cuál puede ser el origen de esa turbación, de ese trascendental malestar que nos invade al contemplar estos grabados? Mientras los monstruos de los *Caprichos* y de los *Desastres* se hallan fuera de nosotros y los valoramos des-

de las leyes morales y estéticas que rigen a nuestra conciencia, los de los *Disparates* parece que brotan de nuestra intimidad, se configuran como los vapores de nuestros desequilibrios y desazones. Se asientan en el seno de la angustia, ante los misterios injustificados que rodean al hombre. Las caras, no ya dobles sino triples; las cabezas, que se alargan o aplanan como humo, angustiando los rasgos; las muecas, que se relajan hasta la bestialidad, y, sobre todo, los contrasentidos entre una acción y el movimiento que la encarna, producen esa terrible impresión de una pesadilla, cuando la meta no puede alcanzarse porque los miembros se paralizan. Pero todo ello emanante de los senos más profondos de nuestra conciencia, del descontento ante las incongruencias y abismos, primero de nuestro vida y después del universo que nos rodea. En la solemnidad de las leyes que rigen a las criaturas brotan esos rictus confusos que las desconceptuan y nos descubren todo el panorama del caos universal que se extiende más allá del cerco protector del orden cósmico con que intentamos salvar y hacer lógico nuestro pensamiento.

Los sistemas de composición.

Goya ha conseguido estas larvas de humanidad, estos grumos expresivos alelados o exasperados, congelando una acción sin consecuencia ni resonancia posible a su continuación. Lo terrible de estos temas es su quitud más cérea que la de la muerte o la del mineral, pues en estos dos casos es posible sugerir el proceso dinámico, vital, que ha conducido a la inmovilidad. Pero aquí los vemos cuajados en unas figuras cuya genética monstruosa no podemos presentir y cuya continuidad nos desazona porque no podemos imaginar tampoco sus muecas futuras. Hasta ahora todos

los seres creados por el arte estaban en la línea de la razón y sus planetas giraban en la órbita del hombre. Los diablos más erizados de disparates se correspondían en la Edad Media con los condenados y sus delitos y los grandes demonios de la pintura, como los de Miguel Angel o Signorelli se revisten de formas comprensibles. Aun las figuras de más heterogéneos ensamblajes, como las del Bosco, se forman de miembros de dispar morfología, pero sin que su unión modifique sus características naturales. Estos monstruos pueden seccionarse y quedar independientes los distintos elementos. Pero en nuestros dibujos todas las formas aparecen envaradas en el mismo pasmo y en la misma destinación alucinante.

Goya ha detenido el sistema representativo normal, no sólo agarrotando la acción, sino introduciendo formas e intenciones contradictorias que, como la arena entre las ruedas, detienen la fluencia del argumento. De los mismos flancos de un bailador de risa y piernas anchas, brotan dos cabezas gelatinosas, con pavores y muecas humanas. Cuando parece que las figuras por muy abstractas que se rasguean van a realizar algún acto concreto, surge alguna presencia incongruente, algún fantasmal esperpento que paraliza todo efecto dinámico. Esta impresión de movimiento gafo y entorpecido, de materia indócil a la concreción y a la voluntad, cohibe también a la ideación para invivir estos temas. Porque no es inanimada la quietud de estas figuras ni tampoco derivada de un reposo reflexivo. Hay en ella una mezcla de ensimismada malevolencia y de una torpeza que anquilosa los movimientos.

Otro de los recursos para sugerir evasiones a lejanías sin horizonte es el sesgar la perspectiva en una diagonal que conduce a una elástica prolongación del disparate hasta el infinito en sucesivas sorpresas. Fundamental para el efecto espeluznante y desquiciador de estos grabados es la

alteración y caprichosidad de los planos perspectivos. Esta confusión de puntos de vista distintos, produce también una rotura de toda lógica no sólo plástica, sino conceptual. Junto a figuras en un primer plano de corpulencia, aparecen otras disminuídas por la lejanía. Y al lado de formas verticales erectas sobre la tierra, encontramos otras oblicuas, emergiendo de no sabemos qué cráteres inclinados.

Este barullo de ángulos perspectivos se refuerza con la arbitrariedad de las proporciones. Los personajes adjuntos varían de altitud y de grosor y, con ello, de calidades expresivas. Se sitúan con variaciones en masas tan dispares que su simple proximidad produce ya una irritación en la sensibilidad. Sin embargo, estas libertades de distancias y formas incompatibles están cohesionadas con una íntima lógica, con una refinada dosificación, para que "el disparate" tenga más de demoníaco que de paranoico.

El desconcierto y la estupefacción de este mundo pararracional se acrece con la intervención en el mismo acto de seres de intenciones y carátulas de distinta especie. No es posible prevenir una explicación ni una causa a estos episodios por la intervención de estas excrescencias extrañas, que se interponen y perturban toda acción un poco cohesionada. En el mismo *Disparate*, y hasta brotando del mismo suelo, se alza el fantasma que ríe y el que se eriza de pavor. La cabeza ababiecada, y la que mira con lúcida inteligencia mágica. Como un testigo que paraliza de espanto hasta a estas criaturas sin sangre caliente, así brotan estas máscaras con rasgos gigantoides, de vejez geológica.

Otro vacío que angustia a estos grabados junto al del movimiento es el del sonido. Parece que todas estas incongruencias se realizan en un silencio que hace más agudas y disparatadas las muecas. Son bocas vociferanees, gargantas erizadas de chillidos y, sin embargo, en un silencio como estelar. Y este silencio parece que sólo se irrumpe en bis-

biseos de confidencias brujeriles, de confesiones monstruosas.

La composición de estos grabados es semejante a la de las pinturas negras. Las figuras se amontonan en grupos mucilaginosos, en conjuntos espesos, con perfiles indiferenciados. En estas agrupaciones las expresiones distintas no se contrarrestran, sino que exaltan la potencia de sus rictus. Estos haces de monstruos determinan que no exista una acción, pues no hay entre ellos distancia para creaciones individuales, sino un sólo propósito de misteriosas coincidencias.

En estos compactos agrupamientos, la impresión de masas informes se acentúa por las ropas que envuelven a las figuras, que caen como sacos, sin ceñirse a los miembros, haciendo más rígidas y oníricas las actitudes.

Otro de los aspectos que más aleja a estos grabados de toda concepción naturalista es el tipo de escenario en los que se juega el disparate. Los fondos son de cielos ennegrecidos, de obscuridad eterna, donde nunca ha brillado un astro. La luz que cae sobre ellos es fría, de cal, de una fosforescencia que brota de su misma maldad. Alguna vez un accidente paisista provoca un mayor tenebrismo, como esos troncos de árbol de ramas tercas y torcidas. Algún muro sin huecos o cielo de cortina hacen más apretados los grupos.

Uno de los motivos de creación de más novedad y cuyas consecuencias iconográficas son una difícil asimilación, es el de la raíz de la inspiración de estas figuras. Aquí Goya, con un genial proceso reflexivo, las ha elaborado de dibujos y pinturas anteriores. Casi todas ellas tienen precisos antecedentes en sus obras, y algunos de estos *Disparates*, como el número 12 ("Los majos bailarines"), es la réplica gafa de "El Pelele". Esta inspiración sobre simulacros ya sin

vida, acartona todavía más los rictus y actitudes y los deja como flotantes en una atmósfera sin realidad.

Estas figuras son como el doble maligno de los originales. Lo que en los *Caprichos* eran perfiles de carácter, limpias intenciones satíricas, seres concretos, aunque sus rasgos fueran deformes, aquí se halla efigiado en una pasta caudalosa, en unas luces que abultan los relieves o los hunden clásticos en unas fisonomías desaforadas que un minuto después ya no serán las mismas. Aquí podemos encontrar uno de sus más ricos repertorios de manolas, todas como maniquíes de pechos abultados y alegría de madera, que se movieran mecánicamente. Y los hombres, todos entumecidos en sus anchos pantalones, de coriácea torpeza.

El mal como inspirador.

Y ahora podemos llegar al fondo mismo del pensamiento goyesco. Goya creía en la realidad y en la eficacia de todas las fuerzas negativas, de todas las presentaciones del mal. La fecundidad de su imaginación maniquea, para concebir escenas que emergen de las entradas del mal, es fabulosa. Esta trayectoria de su imaginación es, por otra parte perfectamente natural. Goya había sido el primero que había utilizado la fealdad como fórmula artística. Le correspondía también ser el primero que presentara a la maldad actuando en el campo del arte.

En las obras de Goya anteriores a los *Disparates* habíamos visto en unos grabados los efectos del mal sobre los hombres en forma de crueldades, de egoísmos y de lascivias. En otras pinturas se había efigiado a los servidores de esa maldad en forma de brujas y machos cabríos. Ahora, en estos grabados de los *Disparates* nos encontramos con la presencia directa, tenebrosa, de sutiles matices del mismo

mal. Cada una de estas cabezas encarna una distinta decisión de esa potencia que tiene sus planetas propios y sus criaturas de formas tan delirantes. De la misma manera que en los *Caprichos*, las fealdades expresivas predisponen los destinos de cada personaje, aquí estos monstruos torpes y ululantes, esos ensabanados que se conjuran, esos hombres a los que el idiotismo paraliza, todas esas asambleas de cabezas tumefactas o alargadas en el espanto, son como garras que arrancan la felicidad de los hombres. El mal aquí se acerca en sus facies de más perfilada perversidad, sin exageraciones criminosas, colocando el acento de malignidad en la pura expresión inefable. Expresiones cuya movilidad las hace más terroríficas y lúcidas. Una vez más, Goya identifica el mal con el disparate, con el absurdo, *con los contrasentidos* de la sin razón.

El expresionismo de esta serie.

¿Son estos grabados enteramente expresionistas? El expresismo supone una exacerbación de factores característicos, de ansiedades personales. El expresionismo excita lo diferencial de cada ser, las vocaciones individuales, ese anhelo de gesticulaciones y rictus que aislan a cada figura, como ocurre con las *pinturas negras*. Pero en estos grabados, por el contrario, los rasgos personales se debilitan y hay en todas las figuras una unanimidad expresiva que ocasiona precisamente ese misterio del mismo pasmo o de la misma torpeza en todas las cabezas. Las contorsiones se repiten en un crescendo cuya eficacia estética alcanza su máximo por esta monotonía. Hay a veces una explosión de lo característico en muecas de rictus distendidos que sólo sentimientos extremosos —el pavor, el crimen— pueden provocar. Pero otras veces lo turbador de estas imágenes resi-

de principalmente en el esquematismo de sus rasgos, en una sequedad facial como de yeso, que entontece las expresiones y las deja inanes.

La gran novedad goyesca desde los *Caprichos* consiste en haber colocado por primera vez en arte la eficacia estética en la expresión. Esta expresión recoge en sus rasgos los sentimientos que antes se habían colocado en otros valores artísticos. La impresión de infinitud, que fué la conquista del arte barroco, Goya la asimila, hace de ella el eje de su creación, pero la revela por medios absolutamente distintos. Esa infinitud va en el barroco unida a la perspectiva aérea, unas veces con las lejanías derramadas sobre los horizontes o sobre el cenit. Otras, a una acción cuya sublimidad o cuya bajeza nos permite intuir teorías que manejan a las almas más allá de los límites. Y en algunos genios, como en Rembrandt o como en Velázquez, con una técnica que sugiere, ya en sus fosforescencias, ya en sus pinceladas desconectadas y abiertas, un mundo de vastedades y claridades metafísicas.

Pues bien, Goya arranca de esta sensación de infinitud y la expone en sus figuras por medio de unas expresiones que afloran de abismos sin fondo. La mueca se ahonda hacia magnitudes que apenas podemos husmear. De pronto, sus expresiones revelan profundismos tan colosales, que quedan inertes como las estepas, por su misma vastedad. El infinito nunca se ha prestado de una manera tan directa y actuante, enajenando al espectador con una tan poderosa sumersión en su misterio. Y ello realizado sin colaboración de la Naturaleza, explotando sólo las posibilidades expresivas del rostro del hombre. En este sentido, el arte de Goya en los *Disparates* es el más expresionista de todos los tiempos y con el que se inaugura el expresionismo moderno. Las figuras se hallan sedimentadas y justificadas por la expresión, sin que jueguen otros valores estéticos. Este sentido expre-

sionista es tan desaforado que cuando en el desarrollo de la lámina advertimos anormalidades en la situación perspectiva, en la calidad de los distintos elementos de la composición o extrañezas en el entintado, es siempre para remarcar las intenciones expresivas, para que la mueca adquiera una mayor tensión. Este expresionismo en los *Disparates* carece de un desarrollo historial o lógico en sus grados de intensidad. No hay sólo un foco principal de interés, como ocurre en las composiciones figurativas, sino que cada faz ha agudizado hasta el paroxismo toda su significación, exigiendo así todas ellas la misma capacidad de comprensión. Queda así la lámina con tantos luminares como guiños, desconectadas entre sí las distintas figuras por su falta de gradación expresiva, por esa explosiva y total requerimiento de cada mueca. Este expresionismo rebasa las definiciones y anhelos personales, aun exacerbados, típicos de otros expresionismos, y nos asoman a panoramas de metafísica grandeza.

Nombre de esta serie.

Al rotularlos, Goya es fiel, unas veces a la calidad de su inspiración, otras al resultado gráfico de sus fantasías. Según Carderera, el título genérico sería el de *Proverbios* o *Sueños*, y así los llama por dos veces. Iriarte, que con tanta devoción siguió en España y en Francia las huellas de Goya, dice al hablar de estos grabados: "El artista los llamó *Sueños*, y al primer aspecto es el nombre que conviene dar a estas divagaciones aparentes" (1). Este título, es quizá el más adecuado a la mentalidad y a la inteligencia de Goya, pues ya, desde los *Caprichos*, hemos visto que para nuestro pintor el

(1) *Goya*, pág. 121.

sueño era sinónimo de sinrazón, de disparate, de alteración substancial de la forma y sentimientos normales.

Nosotros hemos adoptado el nombre de *Disparates* para estos grabados siguiendo a Goya en las leyendas manuscritas de las pruebas de estado. Ya Beruete las rotuló así, rectificando el título tan descolorido y falto de relación con el contenido de las láminas como el de *Proverbios*, dado por la Academia. El mismo año de su publicación, Enrique Melida (2) protestaba de este título tan absolutamente injustificado, pues estos grabados no ilustran ni los Proverbios castellanos ni los salomónicos.

El título de *Sueños* —que es el más auténtico y, en definitiva, el más adecuado— no lo hemos adoptado por ser demasiado genérico en la producción goyesca. El tema del Sueño es constante en Goya y no define especialmente ninguna etapa ni obra del autor. Desde que en 1796 la razón se duerme y empiezan a brotar los monstruos, ya la imaginación goyesca se encuentra atravesada de fantasmas oníricos. Las etapas de un sueño goyesco pueden seguirse paso a paso en ocho dibujos —cuya fecha no está muy distante de los *Disparates*— en los cuales reproduce la evolución de una pesadilla.

En Goya los sueños tienen carácter antropomorfo. Así como en los sueños del subrealismo intervienen todos los mundos, singularmente el mineral, para acreditar su irracionalismo, en Goya el caráter irreal y alucinante de los delirios se debe a las variaciones que hace experimentar a los rasgos humanos. En la sucesión del sueño dibujado se advierte que las figuras se plasman en una materia lábil, con blandura para adaptarse a todas las torceduras de la pesadilla.

---

(2) Enrique Melida: *Los Proverbios*. "El Arte en España", 1865, pág. 313.

En los sueños goyescos afloran no sólo los monstruos, sino las ideas que revestidas de convencionalismos y de nobles simulaciones rigen el mundo. El último límite de memez y de maldad que hay en el fondo de los tráfagos humanos. Por esto llamó a estas láminas *Disparates*. Ya con este título la razón de ser de sus enigmas radica en su misma incomprensibilidad. Es sustancial a estos grabados el desquiciamiento y la falta de clave. Es el suyo un enigma sin misterio. No está formado por una magnitud conceptual que la razón no puede abarcar, sino por el enlace en la misma lámina de términos incongruentes entre sí: danzas con el movimiento petrificado, doncellas jugando con burros, caballos enamorados, Campos Elíseos de ensacados, caras en los cogotes, gatos recién cristianados. Y, sobre todo ello, una atmósfera hueca, como esa en la que los astros secos se cuartean, que aisla a las figuras entre sí mucho más que las rocas cercanas.

Esa impresión opresora que producen estos grabados se debe en gran parte a la incomunicación calcárea de los protagonistas de estas láminas. Hacen gestos que los aproximan, a veces sus labios parece que bisbisean confidencias y sin embargo su soledad es más inerte y fría que la de los cadáveres. Esta concepción de un espacio más tenebroso que la noche, porque en estos grabados la negrura es la del vacío, es la aportación genial de Goya. En ella, todas las efigies aparecen ya desecadas, con el mal y la fealdad recluídos en sus muecas, intrascendentes, sin posible contubernio que los salve. Estas muecas no aparecen aquí tan definidas y características como en los *Caprichos*. Se hallan más rozadas, de un limo menos cuajado, con los rasgos más blandamente deslizados. Los rostros parecen a veces borbotones de estupidez o de maldad que pueden trasmutarse en protuberancias poco distintas.

Su relación con la Tauromaquia.

¿Cuándo fueron elaborados? He aquí un problema de difícil solución. Y mucho más si juzgamos la evolución de Goya con un criterio de lógica estilística aplicable a otros artista. En primer lugar, hay que decir que la inspiración de Goya es *cuántica*. Es decir, procede por etapas discontinuas, sin que pueda estabecerse entre ellas ninguna concatenación que las justifique. Ya pueden seguirse cronológicamente en los *Caprichos* dos etapas muy distintas. Entre esta serie y la de los *Desastres* la diferencia es absoluta. Lo mismo ocurre entre las terribles láminas de los *Desastres de la Guerra* y las de la *Tauromaquia*, a pesar de la poca diferencia de tiempo.

Pues bien, esto mismo ocurre entre *Los Disparates* y la *Tauromaquia*. Sus épocas están muy cercanas. No me atrevo a decir que son contemporáneas, pero sí que no debe haber más de dos o tres años de distancia. Y, sin embargo, su diferencia es abismática. Las dos series se hallan tiradas en papeles con la misma filigrana, "No 1.º" (no Nolo) y "Morato", lo cual acredita fechas inmediatas. Su técnica tampoco se halla absolutamente desligada. Ese rayado largo, de líneas paralelas características de la *Tauromaquia* aquí se acentúa. Se hace más inane, más descuidado y fogoso, sin matizar entintados ni densidades. Las rayas son más corridas y, por tanto, los modelados son más laxos y los relieves menos plásticos. Esas largas fluencias dan a los paños arrastres y sombras de sudario, una levedad y planitud de sábanas y de mantos sin ajustar.

No hay en estos grabados —con pocas excepciones— cuidado de las calidades. Los planos perspectivos son pocos y su buscado desorden evita fineza de sombras. También se han eliminado los valores táctiles, y todos los elementos

de la composición parecen formados por la misma materia, es decir, por el mismo sistema de rayas, generalmente bastante descuidadas. Pero si quisiéramos buscar algún antecedente para este tipo de grabado hay que acudir a la *Tauromaquia*, a algún "Capricho enfático" de los *Desastres* y aun a algunos de los últimos *Caprichos*. Pero se ha desvanecido aquí aquel primor menudo de los *Desastres*, sus finuras y precisiones, sus toques de punta seca, aquellas rayas minuciosas y delicadas que definen modelados y expresiones. Aquí todo es más túrpido y precipitado, más violento y como enagenado. Parece que la mano de Goya ha seguido ciega la flexión de los sueños y ha rayado con la inconsciente y precipitada fiebre con que los mediums transmiten los mensajes.

Algo singular hay en la técnica de estos grabados que no habíamos vuelto a encontrar desde los *Caprichos*, y es una correspondencia entre la psicología de los personajes y la factura de las líneas. Una minuciosa relación entre un rayado a veces duro, otras tosco y abocetado, otras de blandos desvanecimientos en formas a medio deshelar, con las expresiones y carácter representativo de los diversos tipos.

Su elaboración no fué instantánea. En la preparación de la plancha se conoce cuando menos tres estados, con retoques y modificaciones diferentes. Una transformación importante que llega a variar el sentido emocional de estos grabados es el que experimentan con el ennegrecimiento del fondo con aguatinta. Este se aplica con posterioridad al aguafuerte y a veces el entintado no respeta los perfiles del dibujo y éste aparece recomido y aun, en ocasiones, absorbido por la mancha negra. Las pruebas que existen anteriores al aguatinta producen una impresión menos sombría y misteriosa.

La desrealización de tipos y ambientes.

Ese alucinante sentido abstracto que da a estas láminas su universalidad y su eterno interés interpretativo, depende también en gran parte de la falta de localización y de ambiente epocal. Los trajes son intemporales, con prendas simplemente utilitarias, con chaquetas holgadas como las de los *mujics* rusos y pantalones ajustados a las piernas. Otras veces el traje se ciñe al cuerpo como las realizaciones modernas de trajes demoníacos, como el de Mefistóteles o el Doctor Frankenstein. También se emplean a veces simples envolturas de túnicas, sin forma.

Hay en Goya un regusto arcaizante que conviene también con la ambientación moderna de los temas teóricos. Utiliza trajes ya pasados de moda, de majos y manolas, con lo cual el ambiente funeral se hace más intenso. Desactualiza a sus personajes por esos trajes primarios y por estas reconstrucciones de gustos fenecidos.

Falta también toda ilusión geográfica. Las escenas se desarrollan en un espacio metafísico, con esos negros de los fondos a los que el aguatinta, con sus irregularidades, hace móviles y profundos. No hay paisaje ni arquitecturas. Goya ha sacrificado estos elementos que otras veces situaban con tanta nitidez y grandeza las perspectivas y nada perturba así el hálito sepulcral y la concentración expresiva de estas figuras. A veces hay alguna alusión de carácter simbólico: una pared a medio derruir frente a un hombre furioso, una rama seca que se alarga sobre el abismo.

¿A qué se deberá la intensidad alucinante de estas figuras de *Los Disparates* goyescos? Goya las ha situado en escenarios desolados, calcáreos, allí donde pueden correr todos los vientos de la locura y de la destrucción. Ninguna referencia naturalista puede contradecir a esos monstruos

rayados de bestia y de hombre. Como ambientación idónea sólo coloca Goya fulgores blanquecinos, en seguida ahogados por la masa negra del aguatinta. Esta noche sin luceros descarga su negra pesadez sobre acantilados y mesetas de cósmica vastedad, descarnados de todo accidente que pudiera cobijar o justificar plásticamente a sus protagonistas. Sobre este témpano sin edades, sin sombras y sin mediodías, todos los seres de los *Disparates* pueden extremar sus guiños, afilar sus crueldades o exhibir simplemente su universal abyección, sin que se hallen rectificados por ningún relieve que evoque un mundo regido por leyes. En estas inmensidades sin freno, en estos crepúsculos que son como la boca de una noche sin fin, el disparate puede bailar todas sus locuras y cabriolas. En la lúgubre ausencia de las huellas de Dios sobre la tierra se alzan los fantasmas estrafalarios sin más horizonte que su propia expresión. Esta expresión es un infierno y en ella se encuentra su predestinación. Ella, con su violencia, ha barrido el escenario de toda muelle perspectiva y ha quedado una llamada desguarnecida y absoluta por donde pueden extenderse los terrores y las noches sin límites. Sobre esta apoyatura inerte y fallecida —sin sonidos, sin luces y sin volúmenes— los personajes de Goya, unas veces de perfil roído y otras ganchudo y rapaz, se deslizan blandos y horribles.

Estas magnitudes desérticas acentúan su desmesuramiento por el contraste con los seres que soportan. Uno de los artificios más usados por Goya es el del gigantismo de sus personajes. Se yerguen colóseos y desproporcionados, hiriendo en primer lugar la imaginación por lo desaforado de su tamaño. Altos, astrales, todos los espacios quedan dominados y empequeñecidos por su descomunal elevación. A veces, esta misma desproporción les da un carácter onírico y espectral. Sólo a una entidad fantasmal le puede ser concedida esta imponencia, que adquiere así carácter de

delirio. Estos colosos aparecen encarnando algún genio que posee y perturba a los hombres. El pesimismo de Goya halla su cauce en estas láminas, donde el desquiciamiento encuentra todas las fórmulas. Pero quizá la más subversiva sea la de estos colosos, que rebasan todas las medidas y que lindan con estelares altitudes. Su corpulencia no es la del superhombre ni la de las fantasías a lo Swift. Es la del genio tenebroso, dominador de las noches y de los espacios, que convierte en abismo cuanto mira y que hace de los hombres hominidos desventurados. Los colosos de Goya imponen con su masa un terror sidéreo, un desconcierto que hace huir a los hombres.

Otra de las contradicciones que son utilizadas por Goya como un valor estético, es la que existe entre la expresión y la materia con que están elaboradas sus criaturas. Las expresiones son agudas, colmilludas o lelas. Pero siempre de unos rasgos exacerbados y singulares, descarnados de todo lo que no tenga una significación perentoria. Y estas muecas tan concretas y acuciantes se encuentran, sin embargo, plasmadas en una materia espectral y desleída, presta a disolverse como humo o a informar otras expresiones. Estas fieras cataduras no se hallan consolidadas en una plástica endurecida, sino que son dúctiles y planas, como recién dibujadas en una chapoteante pasta, presta a nuevas impresiones. Esta indecisión de la materia sugiere esa impresión de germinación incesante, de un proteísmo que parece provocar siempre nuevas criaturas. Estas se amontonan en hirviente confusión, superponiéndose las facies desarregladas y antagónicas, en una indecisión de rasgos y límites, que aumenta la confusión y sugiere nuevas excrescencias monstruosas. Sobre este légamo elemental, un obscuro instinto de mal hace fermentar monstruos dispares, expresiones inauditas, en las que hay siempre larvado un prototipo animal. Como un volcán en erupción perpetua, el genio de Goya aboceta sin cesar cataduras tétricas y des-

comunales con una riqueza imaginativa sin igual en el arte. Es un sentido embrionario de las formas, que parecen hervir en expresiones rígidas y, sin embargo, tránsfugas, en larvas de seres que no están perennemente adscritos a unos rasgos invariables. Aquí todo es incierto y protéico, con rostros que muerden la imaginación con su maligna fiereza, pero que están prestos a transformarse en otras muecas como vapores pestilenciales.

Sentido disparatado de la doble faz.

Es esta musa de la inestabilidad la que origina también seres carentes de morfologías fijas. En estas figuras, sea por su posición perspectiva o por lo flotante de sus límites, hay siempre la sospecha de dónde terminan y hasta qué alturas pueden alargarse. Al examinarlas esperamos la sorpresa de que su cuerpo florezca en invenciones monstruosas. Estos personajes quedan desmedulados, propicios siempre a anormalidades que desvíen sus destinos y creen con ellos un nuevo desorden universal.

La anormalidad más reiterada en estos aguafuertes es la de la doble faz. Esta interpretación jánica del hombre ya no tiene aquí el sentido satírico que en los *Caprichos*. Ya no es la inconstancia de una criatura la que la hace presentarse con un rostro doble. Aquí, por el contrario, este rostro repetido abruma con su dualidad al que lo padece. No emerge de las veleidades de su psicología, sino que se impone como una desventurada fatalidad. Generalmente, las dos caras expresan ansiedades distintas. Si una es grotesca o risueña, la otra es trágica. Esta reiteración del rostro responde a ese afán expresionista que ve en las líneas faciales el mejor medio de revelar anhelos espirituales y distorsiones, para cuya versión la realidad es demasiado opaca.

Por esto, las caras, como datos psicológicos, no se limitan a su posición normal, sino que Goya las coloca a veces en el codo o sobre el cráneo. Quedan así estas figuras trepidantes de guiños, enloquecidas de inquietud y de lucidez. Muchas veces este doble rostro parece que lleva consigo el estigma de la contradicción. Parece encarnar fuerzas diabólicas y contrarias, contendiendo dentro del hombre.

Esta humanidad así escindida en opuestas violencias, compendia el pesimismo más angustioso. El del mal al que le está negada la paz, el de la discordia y la dualidad enrabiada, como numen del mundo. La unidad como germen de la armonía, la concreción de destinos y de perfiles ya predestinados desde el mismo pensamiento divino, son sustituídas en Goya por la contradicción agresiva dentro del mismo ser. A veces esta bifurcación no se limita al rostro, sino que se reparte a otros miembros, y las piernas se apoyan en pies bífidos. Y llega a más esta indeterminación somática del hombre: cuando el destino de un personaje le exige repartirse en tres aptitudes o en tres intervenciones sincrónicas, Goya le coloca tres brazos o tres rostros, como en el *Disparate triple*. En todo caso, esta obsesión del universo dual dentro del hombre compendia con su audacia expresiva esos debates de la conciencia entre apetitos o anhelos opuestos. Y también su calidad de víctima de las potencias de signo adverso y maléfico que lo eligen como campo de su disputa. El *Disparate* goyesco queda así como el reflejo de un universo de dos cabezas que entre sí se muerden rabiosas.

Las leyes del abismo.

En este álbum de los *Disparates* el mal se ha fundido con la Naturaleza y todas las formas ya son sólo presentacio-

nes de energías malignas. Las intenciones dañinas o estúpidas que se conglomeran en estas figuras no tienen réplica ni reforma posible porque las leyes son extrañas al orden cósmico. Sus deformaciones son como los perfiles que adoptan las emanaciones del abismo. Así aparecen de lábiles, de arbitrarias y de monstruosas. La fealdad no es aquí, como en los *Caprichos*, productos de la alteración consciente de las líneas modélicas faciales, sino expresión natural de una personalidad, única forma en que pueden manifestarse aspectos distintos del genio de la perversidad. Y en esta etapa de la imaginación goyesca más que facies irritadas o intenciones criminosas, como en los *Caprichos*, lo que aquí el artista más insiste es en las formas de la estupidez. En unos rasgos blandos y desleídos, con unos rictus caídos, con sombras deslizadas. Es el triunfo de la memez floja, de la animalidad como somnolencia y pereza. Para esto utiliza un rayado de líneas paralelas, sencillamente caídas, como flecos. Y ellas arrastran consigo las sombras con un modelado quieto y relajado.

Porque Goya ha conseguido unir en estas láminas una rigidez que las mineraliza junto a una impresión imaginativa como fortuita y nebulosa. Esta quietud es uno de los elementos expresivos más intensos de estas figuras. Jiménez Plácer, en uno de los ensayos más profundos y esclarecedores que se han escrito sobre el arte de Goya, ha hablado del sentimiento de terror que provocan estas figuras, análogo al que producen los relatos trágicos de Edgar Poe. En los dos, el terror tiene como principal ingrediente la mecanización y el carácter inexorable y rígido que así adquieren los protagonistas de los dramas. Para que brote ese sentimiento moderno que es el terror, hace falta que el protagonista actúe como fatalizado por una ley superior a su voluntad. Y esta calidad inexorable se expresa mejor que por ningún otro signo por una paralización que indica su voluntad desecada

y manejada por una deción rígida. Esta inmovilidad da a estas figuras un sentido trascendental que supera lo grotesco de la expresión. Es ella la que perpetúa esta expresión y la convierte en sino de una personalidad. Estas facies ululantes o rasgadas en una sonrisa, quedarán así eternamente, siendo esta expresión la única forma posible de su vida.

Otra vez, como en los *Caprichos*, aparece en estos *Sueños* el mundo animal extrañamente mezclado y aun fundido con el humano. Pero esta fusión es aquí más sustancial. En los *Caprichos* la malignidad de estos animales y su lacerante expresividad provenía de la humanización de sus rasgos. En *Los Disparates*, por el contrario, estos animales aparecen más sumergidos en su característica expresividad, con sus rasgos peculiares agravados y como sometidos a su ley de fiereza o de estupidez. Es una zoología tenebrosa, encharcada, sin contagios antropomorfos. En suma, el conjunto de estos *Disparates* deja una impresión angustiosa y turbia. Su confusión procede no de la imposibilidad de aclarar sus enigmas, sino del magma caótico que nos descubre estas láminas. Cierto que probablemente ni uno solo de sus asuntos puede explicarse. Y, sin embargo, de su totalidad brota una evidencia que no podemos eludir. Allí aparece patente un universo letal, metacadavérico, cuyo argumento es como el secreto, hasta ahora no revelado, que mueve a los hombres. La vida, al retirarse con el movimiento, de estas criaturas, ha dejado visibles unas estructuras funerales y malignas.

Son los sueños de un sordo genial que ve el mundo descarnado de músicas y de las voces que enlazan a los seres. Los mismos personajes de estas láminas parecen también sordos, incomunicados entre sí por el vacío. Aun cuando se hallen cerca, como en el *Disparate de Carnaval*, y aun cuando se hablen, como en el *Disparate triple*, se les ve

impermeables y cerrados a toda voz que no sea la de su destino. Uno de los misterios de estos *Sueños* es el de su insolidaridad absoluta, que hace que cada ser sea devorado por su silueta, sin poder ser ablandado o consolado por ningún contagio ambiental.

Es natural que estos *Disparates* vengan después de los *Caprichos* y de los *Desastres* y sean como su consecuencia lógica. La sin razón de la primera serie y la crueldad de la segunda tiene que originar la concepción del mundo como un disparate. Desde un punto de vista metafísico, es este álbum el más subversivo, pues nos revela un mundo desencajado y liberado de toda concepción orgánica. Esta propensión que desde los primeros grabados se advierte en Goya de identificar el mal con el desorden, tiene aquí su realización más drástica.

Hasta espacialmente cada figura tiene una dimensión arbitraria y una posición anárquica. Los planos son pocos, generalmente no pasan de tres, y una de las intuiciones modernas de Goya es la explotación estética del primer término. Cuando alguna figura se halla colocada así en una inmediatez obsesionante, potencia fabulosamente sus calidades expresivas. Adviene enorme, túrpida, volcando sobre el espectador todo su poder de alucinación. Aun sin esta cercanía pungente, acurre algo parecido con las otras figuras, nunca demasiado alejadas, pudiendo así descargar toda la lucidez de sus expresiones.

Si el mundo se desarticula en estos *Sueños* es porque antes se había condenado ya, por sus desafueros en las series anteriores. Si tras la muerte viene la autonomía de cada célula, así en la concepción goyesca del universo, tras haberse desangrado en los *Desastres*, se fracciona en criaturas de pergeños y destinos seccionados, como pertenecientes a orbes distintos. Es ahora el de Goya un pesimismo que no termina en el dolor, como en los *Caprichos*, ni

en la muerte —en su "Nada"—, de los *Desastres*, sino en el desquiciamiento universal, en la superposición y trastrueque de mundos con sus combinaciones sin tasa. Y es ahora desde el *disparate*, desde la maldad que acompaña al caos, desde donde podemos justificar las locuras y las crueldades de los hombres que hasta este momento habían ocupado el lápiz de Goya.

La Inminencia.

Uno de los valores de más honda calidad emotiva en estas láminas es el de la *inminencia*. Todo se halla aquí tenso y crujiente, en expectación de algún acontecimiento desaforado. Los personajes han paralizado sus movimientos y han petrificado sus muecas en una silente y angustiada espera de la gran conmoción inminente. Ese horror sigiloso, esa impresión funeral que brota de estos grabados, parece que se debe a estar ya sus protagonistas envueltos en la onda que ha de lanzarlos a órbitas diferentes de las humanas. Observemos esa misteriosa calidad de presagio que parece envolver a estas escenas. Ninguna de ellas aparece conclusa. Ante la aprensión de lo que está a punto de estallar, la acción se retrae y congela y cada movimiento, al no terminar su evolución normal, resulta incongruente y enigmático. Una opresora expectación mediatiza a estas figuras, que tienen, aun las más hilarantes, la conciencia de un próximo trastorno desmesurado. Es éste un efecto plástico y literario, provocado en nuestros mismos días y que es una de las más geniales intuiciones de Goya. Al detener súbitamente un movimiento o al convertir en mecánica una actitud orgánica, se genera un contrasentido, un absurdo, que no podemos asimilar y que produce ese complejo de desazón y aun de

horror que emanan los seres que ostentan una íntima contradicción morfológica.

A aumentar esa atmósfera expectante contribuye también la materia con que están hechas las criaturas de estos grabados. En ellos se mezclan principios gráficos opuestos. Por un lado, advertimos a veces superficies coriáceas, articulaciones de madera, una torponería de cuerpos anquilosados. Y por otro, seres lábiles, formas de humo, muecas y túnicas transparentes y flotantes como espectros. Todo ello se encuentra, sin embargo, plasmado en una materia sin consolidar, casi ectoplástica y genesíaca, a la que el viento de los avernos conforma con los rictus y desproporciones más anormales. Como nubes a punto de cambiar de perfiles, así las formas de estos grabados se hallan en un perpetuo estado de tránsito, indeciso entre el hombre y la bestia, entre la tragedia y la risa, en esa ambigüedad emotiva de lo grotesco. Su estructura tan poco definida se halla a punto de ser barrida por la próxima embestida de fuerzas o sentimientos distintos. En el actual minuto de estos grabados sabemos la forma que presentan estas criaturas. Pero no podemos preveer su inmediato cambio, qué especie zoológica o qué horror nuevo modelarán sus rasgos. Esta es la doble impresión de inminencia que presentan estos grabados. Por un lado, el augurio de un gran suceso que está a las puertas del momento efigiado y que ha de lanzar a estas figuras a orbes desconocidos. Y por otro, la incertidumbre de sus formas, prestas a trocarse en otras inesperadas, cambiando, con la índole de su monstruosidad, sus destinos y la intención artística y teórica allí efigiada. Este sentido de la inminencia da a estas láminas un extraño valor apocalíptico de fin de mundo. Y, efectivamente, todas ellas parecen estar presentidas en la víspera de una conmoción universal, son como el anuncio de una subversión total, de un acabamiento del orden exis-

tente. Hay en ellas esa mudez y esa desolación de último día de un planeta. El hielo de los grandes vacíos, seca y aniquila toda vida en estos grabados. Y estas criaturas con sus rabias quietas y con sus ansias petrificadas son el momento final de un mundo del que se retira el calor y la nobleza humana y va a ser sumergido en la noche total —esa noche maciza del aguatinta de sus fondos— y en la turbia crueldad de los monstruos formados por el légamo de todas las abyecciones.

El Disparate en la literatura española.

Desde el siglo xv hasta Goya no ha cambiado esencialmente el concepto de Disparate. Para Covarrubias, "disparate es lo mesmo que dislate ..., cosa despropositada, la cual no se hizo o dixo con el modo deuido, y con cierto fin, y assí disparar es hacer una salida sin intento, decir a lugar cierto, y los arcabuzes y las piezas de artillería se disparan cuando tiran no a puntería, sino al ayre y que dé la pelota donde diere".

El Diccionario de Autoridades insiste en este concepto y dice que Disparate es "hecho o dicho fuera de propósito y de razón".

Derivada la palabra *disparate* del *disparatus* latino, quiere significar lo desparejado, lo único, lo que por su extrañeza no admite coyunda con ningún otro ser de la naturaleza.

La musa de los *Disparates* no es ajena al genio español. La incongruencia, el amasijo de seres de morfología dispar, la cabriola monstruosa aparece alguna vez en nuestra literatura, si bien con significación puramente anormal más que pesimista o demoníaca. La encontramos por primera vez en los *Disparates* de Juan de la Encina, publicados en 1496.

He aquí algunas muestras de estas bizarrerías y esperpentos, con una imaginación desenfrenada apoyada en un humor que desvirtúa toda posible calificación simbólica a estas monstruosidades que por aquí circulan con el más gallardo desenfado (3):

No después de mucho rato
vi venir un orinal
puesto de pontifical
como tres con un zapato;
y allí vi venir un gato
cargado de verdolagas
y a *parce michi sin* bragas
caballero en un gran pato
por hacer más aparato.

Navegando vi venir
tres calabazas por tierra
y una azuela y una sierra
tropezando por huir:
y vino *beatus vir*
en una burra bermeja
cargado de ropa vieja
con su vara de medir
vocezando por dormir.

Todo questo ya pasado
dando vueltas en un torno
vi la luna sobre el horno
en un campo despoblado:
y acordé por mi pecado
sin vestidos y camisa
y todo muerto de risa
de me ver tan despojado
y sin blanca y sin cornado.

(3) *Disparates trovados por Juan del Encina.* 1496. (Edición facsímil.)

He aquí el disparate puro, la contradicción y la sorpresa desmedida, la concatenación de seres y objetos incompatibles. Pero todo ello con alegría e irresponsabilidad, por el puro placer del exabrupto. Esta versión del disparate tiene un correlato casi exacto en los cuadros del Bosco. Lo mismo que en Juan de la Encina, las formas disímiles y más orgánicamente inadaptables se ensamblan en monstruos de netos perfiles, de colores y volúmenes cristalinos. No hay en el Bosco, como no hay tampoco en los *Disparates* de Juan de la Encina, esa vaguedad onírica de la sin razón goyesca, esa turbia atmósfera de los delirios y aquelarres del pintor aragonés, en los que las formas son elásticas, de materia de ensueño. Como no están perfectamente diferenciadas, pueden imbricarse entre sí en confusión de especies. En el disparate cuatrocentista, por el contrario, cada tema de los que integran el absurdo se halla claramente delimitado, objetivo, puro, mezclado a otros de los que puede seccionarse conservando su individualidad. Hay una diferencia más trascendental. En tanto que en el Bosco esas combinaciones monstruosas se advierte que son producto de la arbitrariedad imaginativa del pintor, que ha podido mezclarlas de otra manera, en Goya, estos seres disparatados se hallan conformados con rigor orgánico, sometidos a una fatalidad que gobierna su soma y sus intenciones. En el Bosco, sus monstruos lo son como castigo a sus crímenes o como una expresión de sus torpezas. En Goya más bien parecen como víctimas de sus expresiones que los abruman y bestializan.

Juan de la Encina tiene una *Almoneda*, en la cual hay tendencia a expresarse con disparates, aunque menos bizarros que los mencionados antes.

Marcel Gauthier (4) ha reunido algunas poesías trova-

(4) Marcel Gauthier, en "De quelques jeux d'esprit", *Revue Hispanique*, t. XXXIII.

das como disparates y que abarcan desde el siglo XV hasta el XIX. Versos de despropósito se atribuyen a Jorge Manrique para cantar a su "madrasta". He aquí una muestra:

La fiesta ya fenecida
entrara luego una dueña
con una hacha encendida
de aquellas de partir leña:
con dos velas sin pauilos,
hechas de cera de orejas
las pestañas y las cejas
bien cosidas con dos hilos.

D. Pedro Manuel de Urrea compuso unos *Disparates* de descomunales imágenes. He aquí una estrofa:

Por lo qual vino un caballo
en la mar en una roca
encima dél, una loca
dando gritos por dexallo;
en las dos manos un rallo
en los pies un basilisco
y enojaron a Francisco
que le dieron con un gallo
a la sombra de un ventallo.

D. Diego de la Llana de la Villa de Almenar compuso unos "Disparates muy graciosos".

.....
No vide una procesión
que ordenaban los mosquitos
y un atabal dando gritos
que le han robado su casa
y un cesto lleno de brasa
calentando el río Jordán
y un cuero vendiendo pan
hecho regatón de corte.
.....

Gauthier ha reunido una serie de disparates en forma de imitación de romances clásicos, trastrocando términos y reduciéndolos a puras incoherencias. Así, los romances de Belerma, "Paseábase el rey moro", "Riberas del Duero arriba". Gabriel de Saravia versificó unos disparates a la manera antigua "glosando muchos viejos romances". En el siglo XVI hay coplas y decires pensados como disparates con la técnica de unir temas incompatibles. En unas "coplas de unos disparates" se dice, por ejemplo:

.....
vile subir por escalas
hasta el cielo un elefante;
vi que con muy buen semblante
se baxó después por ellas;
vi que contó las estrellas
después que ovo ya baxado;
vi también andar a nado
por un monte una gran torre;
.....

Se sigue en el siglo XVII trovando almonedas y sátiras, y en el XVIII debía de ser muy frecuente este tipo de dislates. D. Tomás Iriarte compone "décimas" y "quintillas disparatadas", mezclando los héroes, las mitologías y la historia sagrada en las más grotescas combinaciones. Este tipo de erudición descabalada, con trastrueques disparatados, debía ser frecuente en esta época como tema de hilaridad.

No abundan en prosa las invenciones conscientemente disparatadas.

Vicente Espinel hace desencantar a una dama diciéndole su célebre escudero "al oído un grandísimo disparate que aprendí oyendo artes en Salamanca, y fué:

Barbara Caelarent Darii Ferio Baralipton
Caelentes Dabitis Fapermo Frisesomorum."

Y luego, sacando la guitarra, le canté mil disparates, que ni ella los entendía, ni yo se los declaraba" (5).

Aquí se entiende, pues, por Disparate lo incomprensible, lo que no tiene significación ni apresto lógico. Lo que no es más que *flatus vocis*, sin realidad alguna conceptual ni figurativa.

En el *Disparate* quevedesco hay también capitales diferencias con el de Goya. Puede resumir el sistema de formación del *Disparate* de Quevedo esta frase de la Censura al *Discurso de todos los diablos*, de Fray Diego Niseno: "hablar de las cosas divinas y sus representaciones como de las humanas más indecentes". Esta trasposición de los negocios y tráfagos humanos al mundo sobrenatural, sobre todo a los precitos, da a muchas de sus páginas ese tono de disparate y esperpento, de distorsión hilarante de las reglas normales. En Quevedo, las figuras de disparate tienen carácter retórico. Las conforma la verbosidad expresiva, el afán de apurar semejanzas, exacerbando en la descripción las analogías con seres distintos. Este hombre contrahecho, "maridillo que parecía cabo de hombre como de hacha, muy cercenado de carnes, con unas barbas de orozuz mascado, la habla entre ladrido y sinfonía que parecía que había comido gozques". O esta otra descripción de Plutón en *La Hora de todos y la fortuna con seso:* "dios dado a los diablos, con una cara afeitada con hollín y pez, bien sahumado con alcrebite y pólvora, vestido de cultos tan escuros que no le amanecía todo el bochorno del sol, que venía en su seguimiento, con su cara de azofar y sus barbas de oropel; planeta bermejo y andante devanador de vidas; dios dado a la barbería, muy preciado de guitarrilla y pasacalles, ocupado en ensartar un día tras

(5) Espinel: *Vida de Marcos de Obregón*. Ed. Clásicos Castellanos, t. II, pág. 77.

otro y en engarzar años y siglos, mancomunado con las cenas para fabricar calaveras".

Esta incontinencia alusiva procede del deseo de concretar en imágenes tangibles todo el haz de significaciones que puede atribuirse a un ser. Por esto la descripción de cualquier tipología —adviértase que Quevedo pocas veces maneja protagonistas singulares y siempre figuras simbólicas y representativas— irradia referencias y comparaciones desconectadas, reveladoras de las distintas facetas morales o formales de una criatura. La sátira estriba en descomponer a cada figura en sus atributos más característicos y en revelarlos con imágenes tan violentas que se destaquen y devoren a la concepción orgánica del todo. Todas ellas aparecen abruptas y desperfiladas, pues las diferentes cualidades se exacerban por comparaciones con los objetos más túrpidos y táctiles. Resultan así monstruosas, no porque la íntima significación de las cosas se haya violentado hasta el punto de enmascarar su auténtica personalidad, sino por esa orografía de protuberancias irritadas con que se revisten al envolver cada rasgo físico o moral en formas de la más áspera cotidianeidad.

Al revés que ocurre en Goya, hay en Quevedo un volcánico anhelo de claridad que le lleva a extremar hasta el frenesí expresivo cada uno de los atributos o estigmas con que puede estar recargado un objeto. Así como el Disparate de Goya se mueve siempre en la región de lo inconcreto con formas tránsfugas, a medio desvelar, en una confusión de órganos y muecas, la imagen quevedesca es cortada y plástica, tan evidente y recrecida que llega a superponerse al tema que la suscita. Estas monstruosas comparaciones de Quevedo desfilan como en el vacío, en una sucesión de imágenes distintas y desengarzadas. Por otra parte, aun en esta visión del mundo como campo de fraudes y de malignidades, no hay un medular pesimismo, pues Quevedo

arranca de la realidad de una norma moral conculcada, mientras que Goya parte de un concepto caótico del mundo, siendo este esencial desorden la causa de la confusión y amalgama de formas que originan sus *Disparates*. Resonando en el fondo de sus descripciones hay siempre en Quevedo la presencia de una verdad inmutable que permite la rectificación de todas las fealdades y picardías. Mientras que en Goya se advierte que sus monstruosidades son lo único posible en ese horizonte desolado de su "Nada". Aquí el mal no es consecuencia de una transgresión, sino de la misma raíz del caos que informa al mundo.

El Disparate que se encuentra más cercano al goyesco es el de Gracián. Quizá por una afinidad racial que conduce a los dos genios del pesimismo a una estimación del mundo como campo de contradicciones y de monstruosidades. "Ahora me confirmo —dice Gracián (6)— en que todo el mundo anda al revés y todo cuanto hay en él es a la trocada." Hay en la cultura de Goya la seguridad de una reiterada lectura; y es la de las obras de Gracián. Podemos afirmar que lo que conocemos de mano de Goya, en leyendas y explicaciones de sus grabados y dibujos, es de corte gracianesco, con esa concisión, ese sentido incisivo e intencionado que caracteriza la prosa también al aguafuerte del jesuíta aragonés. En *El Criticón* encontramos de una manera insistente el tema de la doble faz. "Hay primero y segundo semblante; el uno cumple y el otro de miento" ... "Blasfema esta boca lo que otra aplaude. Si los ojos de la una son azules y de cielo, los de la otra muy negros y de infierno. Si aquéllos quietos, éstos otros guiñando. Veréis la una faz muy humana, cuando la otra muy grave; tan jovial ésta cuan saturnina aquélla." Y surge Jano con sus dos bocas, alabando con una lo que vitupera con la otra. Esta duali-

(6) Gracián: *El Criticón*, t. I. Crisi V.

dad se extiende a otros miembros del cuerpo, y así vemos "que con el un brazo estaba agarrado aquel gran personaje que todos conocimos al que llegaba a hablarle, y con la otra mano se la estaba jurando al paje que le había dado entrada". ¿No parece ilustrar este pasaje un fragmento del *Disparate triple?*

Abundan en la literatura de Gracián las figuraciones más caprichosas y cercanas a los Disparates. Así, en esta descripción del hombre: "Echole uno de menos la ventanilla en el pecho, otro un ojo en cada mano, éste un candado en la boca y aquél una amarra en la voluntad..." Todo *El Criticón* está rebosante de temas monstruosos. "Anfiteatro de monstruosidades", llama Gracián al paisaje que se extiende frente a Critilo. Y es en Vejecia donde aparecen brujas envueltas "de rebozo en un manto de humo", que chupan sangre y mejillas. Desfilan enanos-gigantes, de diente venenoso y aliento pestilente que llega "a eclipsar el sol y deslucir la misma estrella". Y es siempre el monstruo conformado de miembros de fauna dispar el que encarna las presentaciones habituales de la vida. Cierto que la diferencia de este disparate con el de Goya es radical, pues el gracianesco se asienta sobre alguna contradicción moral, y en su anormalidad lleva un castigo y un signo de ejemplaridad. Mientras que en Goya la monstruosidad termina en sí misma, sin horizonte pedagógico ni propósito aleccionador. Los une, sin embargo, un análogo escepticismo, pues Gracián consigna los dislates como una fatalidad que conforma la revuelta y maligna estructura del universo. La diferencia más fuerte con Goya es que Gracián arranca de la norma moral y hasta física conculcada allí donde el hombre aparece. Y en Goya el monstruo no lleva detrás de sí el quebrantamiento de una ley, sino que brota el disparate como humo de volcán en ese subsuelo de sin razón que recorre el mundo.

En el siglo XIII, Torres Villarroel tiene un dejo de dis-

parate en su desenfado literario y en su misma manera vital. Habla de "poner patentes los disparatorios de mi vida". En los Pronósticos de *El gran Piscator de Salamanca*, la prosa desgarrada, llena de epítetos acerados y crudos, con descripciones del más incisivo verismo, alcanza sus máximas agudezas expresivas. Es quizá en su literatura donde encontramos un formalismo más parejo al buril encarnizado y fantástico de Goya. "Un gordo Arrendador, hinchado y mofletudo, a quien sus pesos fuertes, su gula y su vanagloria habían rebutido de muchas ventosidades, flatos, manías y obstrucciones; un Fraile magro, barbinegro, con cagalera habitual, potra continua y estangutria perenne". ¿No estamos viendo en estas descripciones del Calendario de 1753 unos dibujos goyescos?

LA MUSICA Y LA DANZA EN LA OBRA DE CERVANTES

POR

RICARDO DEL ARCO

La Música juega un gran papel en la literatura dramática y en la novelística de la época de oro acompañando al canto y a la danza. Se cultivaba en las casas aristocráticas como distracción. Cervantes puso en el *Quijote* (I, c. XXVIII): "La experiencia me mostraba que la música compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu." Esta expresión es lugar común en muchos autores de la época (1).

Cervantes debió de ser muy aficionado a la música, aunque seguramente menos que Lope de Vega, a juzgar por las referencias a este arte en sus obras. En el *Quijote* pone: "La música se había vuelto en sollozos y en lastimeros ayes" (I, c. XXVII). Dar músicas era festejar a las doncellas por la noche con instrumentos varios. Así: "Las noches no dejaban dormir a nadie las músicas." En el capítulo XXXIV de la segunda parte exclama Cervantes, como en profesión de fe: "Donde hay música no puede haber

(1) Cfr. la nota correspondiente en la edic. de Schevill-Bonilla, II, 412.

cosa mala." En la comedia *Los baños de Argel* (jornada III) menciona el contrapunto:

> Ossorio. Misterio es éste no visto.
> Veinte religiosos son
> los que hoy la Resurrección
> han celebrado de Cristo
> con música concertada,
> la que llaman contrapunto...

En el *Quijote* (II, c. XXVIII) dice cómicamente: "a música de rebuznos ¿qué contrapunto se había de llevar sino de varapalos?"

Músicos solían alegrar las comidas en las casas de grandes señores. "Que les servían con música" (a la mesa), dice en el capítulo II de la primera parte del *Quijote*. Y en el capítulo LI: "Añadiósele a estas arrogancias ser un poco músico."

La deleitable persistencia de alusiones a la música y a sus cultivadores, que observamos en Lope de Vega (2) no se da en Cervantes; pero que fué sensible a la emoción musical es evidente, y que le llamaron la atención las manifestaciones de la música popular y sus instrumentos. Que nombre las "mínimas", las "semínimas" y el "contrapunto", no es bastante para deducir que entendió la teoría de la música, ni que supo tañer un instrumento. Víctor Espinés (3) no cree —y estimo su parecer acertado— que Cervantes tuviera relación frecuente con los músicos de su tiempo, ya que no los nombra, como Lope; lo cual, en cierto modo, se explica por la vida andariega y azarosa de Cervantes.

---

(2) Cfr. Ricardo del Arco: *La sociedad española en las obras dramáticas de Lope de Vega* (Madrid, 1940), cap. XX.

(3) "La Música en el *Quijote*", en *Revista Nacional de Educación*, núm. 75, pág. 10.

Sintió más la música popular que la cortesana o aristocrática. "También por los montes y selvas hay quien sepa música", dice. En la parte segunda del *Quijote*, especialmente, constan inventarios de interés, ya de los instrumentos pastoriles, bélicos, populares y cortesanos, ya de danzas individuales y colectivas tradicionales, lo que asimismo se observa en sus comedias y en las *Novelas Ejemplares*. Se nota que quiere exponer cuanto él sabía de la música de su tiempo, especialmente la popular. En los capítulos XX y XXI de la primera parte de la novela inmortal alude reiteradamente a la música.

No es tan completo el cuadro de instrumentos del *Quijote* como el que nos ofrece en el tiempo viejo, por ejemplo, el Arcipreste de Hita, pero sí muy preciso, desde el rabel pastoril hasta la vihuela tañida por Felipe II; desde las sonajas y los albogues de la fiesta aldeana hasta el arpa señoril, que para Cervantes es propia de manos femeninas. La ideal orquesta cervantina cuenta con instrumentos de percusión, de soplo, de arco y de punteo y rasgueo.

Pero ninguno de los instrumentos supera para Cervantes a la voz humana, que con frecuencia suena "dulce y regalada". Aun el mismo Don Quijote toma un laúd y se dispone a cantar a la doncella, como un nuevo juglar.

Cuanto a la estética musical cervantina, la admiración y el contento del oyente depende, o se aumenta, por "la boca, el tiempo, la soledad, la voz y la destreza del que canta". Deleita al héroe escuchar "acordada música, sin saberse quién la canta ni adónde suena", en emoción misteriosa del ánimo. También conoce la diferencia entre la música triste, construída en "doloroso contrapunto", "mediante instrumentos adecuados o exprofeso destemplados", y aquella otra que "encalabrina el corazón, como la popular seguidilla", que "trae el brincar de las almas, el retozar de la risa, el desasosiego de los cuerpos, y, finalmente, el

azogue de todos los sentidos". Y aun el rústico Sancho dice a la Duquesa: "Señora, donde hay música no puede haber cosa mala... Luz da el fuego y claridad las hogueras..., que bien pudiera ser que nos abrasasen; pero la música siempre es indicio de regocijos y fiestas." En fin: el nombre "Dulcinea del Toboso" lo encontraba Don Quijote no solamente "peregrino y significativo", sino hasta "músico", eufónico y concertado.

En 1615 se publicó la segunda parte del *Quijote*, y en 1616 Gerone dió a luz su *Melopeo*, dedicando el libro XXI a tratado instrumental. Cervantes no habla más que de los instrumentos populares, Gerone sólo de los que cultivan los maestros, y entrambos libros se complementan.

Cervantes divide los suyos en instrumentos pastoriles, militares, populares y aristocráticos. Entre los primeros menciona en primer término el rabel, instrumento de arco (único de esta especie que se incluye en el *Quijote*), análogo a las rebecas, con tres cuerdas, que servía únicamente para acompañar el canto, uso en el que lo emplean el pastor Antonio al entonar su romance a Olalla, y Anselmo, el desdichado pretendiente de Leandra. El rabel figuraba ya en la relación del Arcipreste de Hita.

Con los rabeles junta Don Quijote, en sus fantasías sobre la vida pastoril, cuando vencido por el Caballero de la Blanca Luna va de retiro a su aldea, las churumbelas, las gaitas zamoranas, los tamborines, las sonajas y los albogues. Con algunos de estos nombres se designaban instrumentos diversos. Las churumbelas, en el sentido que les da Don Quijote, deben de referirse a un instrumento muy en uso entonces, análogo, aunque más pequeño, a las chirimías. Los albogues, según la explicación que el mismo Don Quijote da a Sancho, son, sin duda, los platillos que hoy se usan, aunque de menor tamaño. y hechos de azófar. El nombre de gaitas zamoranas se aplica aquí al instrumento

que hoy llamamos gaita, a juzgar por las palabras del Caballero de que el son de los albogues "viene bien con la rusticidad de la gaita y del tamboril".

De los instrumentos musicales guerreros hay gran profusión en la aventura del desencanto de Dulcinea. Resuenan los clarines y atambores, las trompetas y pífaros, las cornetas, cuernos y bocinas, que aisladamente van nombrándose en la aventura de los carneros, en la del rebuzno, en el retablo de Maese Pedro, en los combates de Don Quijote con el lacayo Tosilos y con el caballero de la Blanca Luna, en la ínsula de Sancho y en la visita a las galeras. Todos estos instrumentos, en forma más o menos perfeccionada, han llegado hasta nosotros.

En el retablo de Maese Pedro intervienen también dulzainas y atabales; la primera, una especie de oboe, empleada en regocijos y fiestas, parecida a las chirimías; los atabales, que también se dejan oír en la aventura del rebuzno y en la visita a las galeras, son nuestros antiguos timbales, que se tocaban a caballo.

En las galeras, en la recepción que hacen a Sancho en la ínsula, cuando entra en la sala para comer, en el carro donde va encantada Dulcinea, suenan las chirimías, que tan profusamente aparecen en el teatro de Calderón. Estos instrumentos, de origen español, de uso tan extendido, que lo mismo se empleaban en los templos que en las fiestas y regocijos populares y a bordo de las galeras de Su Majestad, tenían en el siglo XVII un marcado carácter de ceremonia; eran los instrumentos que rodeaban y acompañaban a los grandes señores en las solemnidades a que concurrían: análogos a nuestros clarinetes u oboes, con nueve agujeros, de los cuales seis se tapaban o abrían con los dedos. Todavía se conservan en algunas regiones de España y de la América española, en Méjico singularmente.

En ocasiones solemnes las empleaban también las Cor-

poraciones municipales. A Sancho, gobernador, le llevaron al palacio, donde en una gran sala estaba puesta una limpísima mesa; "y así como Sancho entró en la sala, sonaron chirimías, y salieron cuatro pajes a darle aguamanos..." (II, c. XLVII).

Las bodas de Camacho traen gran música de flautas, tamborinos, salterios, albogues, panderos, gaitas zamoranas y sonajas. El lugar en que se celebraron y el carácter campestre de sus regocijos explican la aparición de algunos instrumentos pastoriles. Sólo las flautas, salterios y panderos se muestran aquí como instrumentos independientes.

Las flautas aparecen solas en el túmulo donde yace Altisidora, "formando un son sumiso y agradable, que por no ser impedido de alguna humana voz, se mostraba blando y amoroso". Estas serían las flautas denominadas en España dulces y pastoriles.

Arpas, vihuelas, laúdes y guitarras se mencionan repetidamente en el *Quijote*. El arpa era, como hoy, el instrumento aristocrático favorito de la mujer. Dorotea se acogía al entretenimiento de leer algún libro devoto o a tocar el arpa, porque, según dice contando su historia al Cura y al Barbero, "la experiencia me mostraba que la música compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu". Altisidora canta su romance de amor a Don Quijote acompañándose de un arpa; en el carro donde pasa encantada Dulcinea, las arpas suenan con los laúdes; y en el túmulo de Altisidora, un mancebo vestido de romano canta, acompañado de este instrumento, estancias de Garcilaso. Siempre el arpa interviene en el *Quijote* acompañando a la mujer, como instrumento femenino por excelencia. No obstante, el arpa figura entre los favoritos de nuestros compositores del siglo XVI.

La vihuela era el instrumento español por excelencia en aquel siglo. Distinta del laúd y de sus variedades extran-

jeras, engendradora de nuestra actual guitarra, y más parecida a ella en su forma que ningún otro instrumento, cortesana y aristocrática, cuenta en España con una literatura y un repertorio tan interesante como adelantado y nuevo para su tiempo. Comenzó a perder el favor público en la rápida popularidad de la guitarra, pero no debió de ser completamente abandonada por las clases cultas. Las danzas que en el siglo XVI se ejecutaban al son de las vihuelas, en el XVII lo fueron muchas veces al de las guitarras.

En el *Quijote* interviene la vihuela como instrumento aristocrático, acompañándose con ella el Caballero de los Espejos su soneto a Casildea de Vandalia, y el Caballero de los Leones su romance a Altisidora. Del primero dice Cervantes que templó un laúd o vihuela, bien porque a la vihuela se le aplicase entonces el nombre de laúd, bien porque este instrumento se hubiese introducido en España. Más probable es lo primero, al menos en lo que al *Quijote* se refiere, y en este caso vihuelas serían también las que con arpas venían tocando en el carro de la encantada Dulcinea.

De la popularidad y favor de la guitarra hay algunos testimonios en el *Quijote*. Vicente de la Roca, el soldado fanfarrón que burló a Leandra, era un poco músico y tocaba la guitarra a lo rasgado, de manera que decían algunos que la hacía hablar. El caballero que enamoraba a la princesa Antonomasia de Candaya, en la relación de la Dueña Dolorida, mezcla de las más extrañas habilidades, era poeta, gran bailarín, "tocaba una guitarra que la hacía hablar, y sabía hacer una jaula de pájaros". Al exponer Don Quijote a Sancho sus proyectos de vida pastoril, cuenta con el barbero, "porque todos o los más de ellos son guitarreros y copleros". Esta debilidad del ramo barberil por la guitarra no es de hoy, por tanto. Al testimonio de Cervantes podrían sumarse otros muchos.

La trompeta que se deja oír en la aventura de los disciplinantes, el pífaro y el destemplado tambor que acompañan a la condesa Trifaldi, las músicas suaves que Don Quijote menciona al describir el lago encantado, son otros motivos que podemos aducir.

Las danzas en los siglos XVI y XVII pueden clasificarse en tres categorías: las aristocráticas, de cuenta o verdaderas danzas; las danzas populares, de cascabel o bailes, y las danzas mixtas. De todas ellas se ocupa el *Quijote*. Las últimas pueden subdividirse en dos grupos: las meramente representativas o pantomímicas y las habladas. Unas y otras vienen a ser una representación escénica, una comedia en embrión, hecha al aire libre, sin otro escenario que la Naturaleza o la plaza y las calles de un poblado.

Hay un ejemplo interesante y detallado de las segundas en las bodas de Camacho. El Amor, seguido de Ninfas, representando a la Poesía, la Discreción, el Buen Linaje y la Valentía, y el Interés guiando a la Liberalidad; la Dádiva, el Tesoro y la Posesión pacífica, intentan la conquista de la doncella encerrada en el castillo del Buen Recato al son de flautas y tamborines, alternando las mudanzas a solo, y en conjunto con los versos y la representación. La música en estas danzas era uno de los elementos que intervenían, no el único ni el principal.

A las meramente representativas, muy análogas a las anteriores, quizá perteneciera la danza que en las mismas bodas precede a la descrita, la que, guiada por un viejo y una anciana matrona, compuesta de hermosas doncellas, tan mozas que, al parecer, ninguna bajaba de los catorce, ni llegaba a los dieciocho años, vestidas de palmilla verde, los cabellos parte trenzados, parte sueltos, todos rubios, ceñidas con guirnaldas de flores, bailaban al son de la gaita zamora-

na, "llevando en los rostros y en los ojos a la honestidad, y en los pies a la ligereza".

Estas danzas, origen seguramente de nuestros bailes escénicos, reflejo popular de los bailes pantomímicos, tan en boga en las Cortes europeas en el siglo XVII, eran muy frecuentes en la Nación.

Las danzas de espadas también figuran en las bodas de Camacho. Covarrubias, en su *Tesoro*, suministra precisos datos acerca de ellas; antiquísimas en España, citadas por Strabón, Tito Livio, Silio Itálico y otros autores, propias primero de juglares e histriones y después de los hortelanos; subsistentes aún en varios lugares de la Península, como Vascongadas, Navarra, Alto Aragón, Toledo, etc. En el capítulo XX de la segunda parte del *Quijote*, Cervantes escribió: "De allí a poco comenzaron a entrar por diversas partes de la enramada muchas y diferentes danzas, entre las cuales venía una de espadas de hasta veinticuatro zagales de gallardo parecer y brío, todos vestidos de delgado y blanquísimo lienzo, con sus paños de tocar labrados de varios colores de fina seda; y al que los guiaba, que era un ligero mancebo, preguntó uno de los de las yeguas si se había herido alguno de los danzantes. —Por ahora, bendito sea Dios, no se ha herido nadie; todos vamos sanos—. Y luego comenzó a enredarse con los demás compañeros, con tantas vueltas y con tanta destreza, que aunque Don Quijote estaba hecho a ver semejantes danzas, ninguna le había parecido tan bien como aquélla."

De las danzas usuales en el siglo XVII trata Juan de Esquivel, maestro de danzar de Felipe IV, en *Discursos sobre el arte del danzado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas*, impreso en Sevilla en el año 1642. De las cabriolas, carrerillas y cuatropeados salió bien escarmentado Don Quijote cuando aquellas damas pícaras y burlonas le molieron cuerpo y alma en casa de

D. Antonio Moreno. De los bailes de cascabel no tenemos maestro a quien acudir para que nos revele sus pormenores. Llamáronse así porque los bailadores se ceñían con cercos de cascabeles las piernas y los brazos, unas veces de cascabeles menudos, como en las bodas de Camacho; otras de cascabeles gordos; bailábanse por las calles y los acogían los comediantes en las tablas de sus corrales.

Si en las danzas se usaba de los pies solos, y poco o nada de los brazos, en los bailes brazos y cuerpo se movían con gestos más que libres.

Reina y señora de estos bailes era la zarabanda, que, según el Padre Mariana (4), "era baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego a las personas muy honestas". La zarabanda se entraba por los resquicios

> de las celdas religiosas
> a inquietar la honestidad
> que en las santas celdas mora,

cantaba Lope el Asturiano en *La ilustre fregona*. Vistiéndose un traje postizo y junta con la chacona y el escarramán penetró en los templos, sin otro disfraz que cambiar sus estribillos por letras a lo divino.

De tan iguales maridajes salieron el ¡Ay, ay, ay!, el Rastro viejo, la Pironda o Piriponda, Juan Redondo, La Vaquería, la Carretería, el Hermano Bartolo, las Gambetas, el Pollo, el Pésame dello, la Perra Mora, la Capona, el No me los ame nadie, el Rastrojo, el Guineo, el Villano, el Polvillo, el Pasacalle, la Gorrona, las Zapatetas, el Dongolondrón, el Guirigay, el Zambapalo, el Antón Colorado, el Mar-

(4) *Tratado contra los juegos públicos*, cap. XII: "Del baile y cantar llamado la Zarabanda".

tín Gaitero y otros, favoritos de la gente alegre y maleante, de mozos de mulas, pajes y lacayos, de "plateras" y mozas del partido.

¡Oh qué desmayar de manos,
oh qué huir y qué juntar,
oh qué nuevos laberintos
donde hay salir y hay entrar!,

dice Cervantes en el entremés *El Rufián viudo.*

Esta pieza, en rigor, carece de acción o, a lo sumo, es muy leve. Yo la considero como una simple exaltación, genial, eso sí, de los bailes populares rufianescos. Salvo el protagonista Trampagos y su criado Vademécum, los demás personajes del entremés llevan nombres de bailes de esta índole: Chiquiznaque, Repulida, Pizpita, Mostrenca, Juan Claros. Al final entra Escarramán, después de larga ausencia (alusión al baile llamado nuevo escarramán), y refiere su historia, y exclama Repulida:

Hante vuelto divino: ¿qué más quieres?

Escarramán se lleva las admiraciones de los demás bailes, como rey de los mismos, y al fin exclama:

Toquen, verán que soy hecho de azogue.

Y al son de la música, se lanza al baile, en una auténtica orgía de movimientos:

Toquen, que me deshago y que me bullo.

Y cantan los músicos este romance rufianesco, donde se nombran los personajes del entremés como tales bailes:

Ya salió de las gurapas
el valiente Escarramán,
para asombro de la gura
y para bien de su mal.
Ya vuelve a mostrar al mundo
su felice habilidad,
su ligereza y su brío
y su presencia real.
Pues falta la Coscolina,
supla agora en su lugar
la Repulida, olorosa
más que la flor de azahar;
y en tanto que se remonda
la Pizpita sin igual,
de la Gallarda el paseo
nos muestre aquí Escarramán.

Escarramán baila la Gallarda, y prosigue el romance:

La Repulida comience
con su brío a rastrear,
pues ella fué la primera
que nos le vino a mostrar.
Escarramán la acompañe,
la Pizpita otro que tal,
Chiquiznaque y la Mostrenca,
con Juan Claros el galán.
Vive Dios que va de perlas;
no se puede desear
más ligereza o más garbo,
más certeza o más compás.
A ello, hijos, a ello:
no se pueden alabar
otras ninfas, ni otros rufos,
que os puedan igualar.
¡Oh qué desmayar de manos!
¡Oh qué huir y qué juntar!
¡Oh qué nuevos laberintos
donde hay salir y hay entrar!

Muden el baile a su gusto,
que yo le sabré tocar:
el Canario o las Gambetas,
o Al villano se lo dan:
zarabanda o zambapalo,
el Pésame dello y más:
el Rey Don Alonso el Bueno,
gloria de la antigüedad.

Escarramán pide que toquen el Canario, y lo baila, y pide más:

Vaya el Villano a lo burdo,
con la Cebolla y el Pan;
y acompáñenme los tres.

Y bailan el Villano. Y termina la pieza lanzando todos vivas a Escarramán.

El Consejo Real de Castilla prohibió en 1630 la zarabanda, cuando ya había sido destronada por las seguidillas y por la chacona, más alegres, descompuestas y lascivas, en especial la segunda, enriquecida con los meneos de caderas, palillos y castañetas de la zarabanda.

En *La Gitanilla* escribió Cervantes: "Salió Preciosa rica de villancicos, de coplas, seguidillas y zarabandas y otros versos, especialmente de romances, que los cantaba con especial donaire." Y en *Viaje del Parnaso:*

Las jarcias parecían seguidillas,
de disparates mil y más compuestas,
que suelen en el alma hacer cosquillas.

Seguidillas canta el mancebito con quien tropiezan Don Quijote y Sancho al regreso de la Cueva de Montesinos:

A la guerra me lleva
mi necesidad;
si tuviera dineros
no fuera en verdad.

Y las seguidillas eran el género de verso que, según la dueña Dolorida, se usaba en Candaya: "Allí era el brincar de las almas, el retozar de la risa, el desasosiego de los cuerpos, y, finalmente, el azogue de todos los sentidos."

Hubo una transfusión constante de bailes y danzas. Los que nacieron entre el vulgo se convirtieron en danzas de cuenta, y las danzas de cuenta favoritas, al popularizarse y caer en manos de trajinantes y mozas del partido adquirieron un sello particular. Por eso no es extraño ver figurar en el catálogo de danzas y de bailes las folías y el villano. La diferencia entre unos y otras siempre radicaba en los movimientos: ligeros, ágiles, de los pies en las danzas; provocativos los de los bailes, donde los pies también tenían participación en los zapateados y otros repiqueteos. Así resultan exactas las palabras de Sancho Panza cuando riñe a su amo por haberse metido a danzarín: "Hombre hay que se atreverá a matar a un gigante antes que hacer una cabriola; si hubiérades de zapatear yo supliera vuestra falta, que zapateo como un girifalte, pero en lo del danzar no doy puntada"; y aquellas con las que la dueña Doña Rodríguez pondera a Don Quijote las habilidades de su hija: "Canta como una calandria, danza como el pensamiento, baila como una perdida".

La folía era una danza agitada, con cabriolas, volteretas y mudanzas. Bien pudiera ser folía la danza que hizo bailar Cervantes a Don Quijote en casa de Don Antonio Moreno. La chacona era el baile favorito en tiempo de Cervantes. Lope, el fingido aguador, la canta en *La ilustre fregona*, con el estribillo corriente de "El baile de la chacona encierra la vida bona":

El baile de la chacona
encierra la vida bona.
Bulle la risa en el pecho
de quien baila y de quien toca,
del que mira y del que escucha
baile y música sonora.
Vierten azogue los pies,
derrítese la persona,
y con gusto de sus dueños
las mulillas se descorchan.
El brío y la ligereza
en los viejos se remoza,
y en los mancebos se ensalza
y sobremodo se entona.
El baile de la chacona
encierra la vida bona.
. . . . . .
Esta indiana amulatada
de quien la fama pregona
que ha hecho más sacrilegios
e insultos que hizo Aroba;
ésta, a quien es tributaria
la turba de las fregonas,
la caterva de los pajes
y de lacayos las tropas,
dice, jura, y no revienta,
que a pesar de la persona
del soberbio Zambapalo,
ella es la flor de la Olla,
y que sólo la chacona
encierra la vida bona.

Su ritmo en el rasgueado es el de nuestras actuales granadinas (5).

---

(5) Cfr. Cecilio de Roda: *Los instrumentos músicos y las danzas en el "Quijote"*, en la serie de conferencias cervantinas del Ateneo de Madrid, pág. 147 y sigs. Madrid, 1905.

Se incluyen en la obra cervantina romances que, seguramente, se cantaban. En *El celoso extremeño*, el pícaro Loaysa, al pretender entrar a escondidas en la casa del viejo Carrizales para burlar a Leonora, se vale del esclavo negro Luis. A la puerta, al son de una guitarrilla algo grasienta, "comenzaba a tañer algunos sones alegres y regocijados... Con esto se daba prisa a cantar romances de moros y moras, a la loquesca...". El negro tampoco cantaba mal, según él; pero sabía pocas tonadas: la de la estrella de Venus, la de "por un verde prado", y "aquella que ahora se usa, que dice:

> A los hierros de una reja
> la turbada mano asida..."

Y objeta Loaysa: "Todas ésas son aire para las que yo os podría enseñar, porque sé todas las del moro Abindarráez, con las de su dama Jarifa, y todas las que se cantan de la historia del Gran Sofí Tomumbeyo, con las de la zarabanda a lo divino, que son tales, que hacen pasmar a los mismos portugueses." Ciertamente, en la novela, como en *La Gitanilla* y en los entremeses, hay un fondo musical muy grato.

En la comedia de tipo caballeresco intitulada *La casa de los celos*, los pastores Lauso y Corinto salen con guitarras, y cantan con Clori; suena música triste de chirimías y una trompeta bastarda, según las acotaciones del autor, quien intercala la letra popular:

> Derramaste el agua, la niña,
> y no dijiste ¡agua va!
> La Justicia os prenderá.

Como en la jornada II de *Los baños de Argel*, otra:

Ando enamorado,
no diré de quién.
Allá miran ojos
donde quieren bien.

En esta comedia juegan guitarras y rabeles. Los cautivos cantan un romance con el estribillo "¡Cuán cara eres de ver, oh dulce España!" Y Cervantes acota en la jornada III, escena de la boda: "cantando los cantares que yo daré", que acaso conoció en sus días de cautiverio.

O los lindos motivos de la noche de San Juan, en *Pedro de Urdemalas*, con música de sonajas y gaita zamorana:

Niña, la que esperas
en reja o balcón,
advierte que viene
tu polido amor.
.....
A la puerta puestos
de mis amores,
espinas y zarzas
se vuelven flores.

El alcalde del lugar advierte en la misma jornada II:

No quise traer doncellas,
por ser danza tan usada,
sino una cascabelada
de mozos parientes de ellas.

Otras cancioncillas populares y villancicos hay diseminados en la producción cervantina, aunque no en tanto grado como en la lopista; y hasta sonetos cantados en *La Galatea*, el *Quijote* y *Persiles*.

La apología de la danza culmina en *Pedro de Urdemalas*, cuando Cervantes afirma que hay almas alegres que se van

al cielo bailando zapateado; y el poeta se entusiasma ante un "boladillo" que, en la jornada II, bailan las gitanas fingidas:

¡Vaya el boladillo apriesa!
¡No os erréis: guardad compás!
¡Qué desvaída que vas,
Francisquilla! ¡Ea, Ginesa!
Largo y tendido el cruzado,
y tomen los brazos vuelo.
Si ésta no es danza del cielo,
yo soy asno enalbardado (6).

(6) V. el artículo "Cervantes y la Música", por Miguel Querol, en *Revista de Filología Española*, t. XXXII, 1948, págs. 367-382.

LA INTEMPORALIDAD DE LA MUSICA

POR

CARLOS BOSCH

De nuestros estudios y lecturas, investigaciones y experiencias, las consagradas a la crítica y estética musical, como cuantos se dedican a otras disciplinas, debemos teorizar con ideas propias aunque sin forzado pie de originalidad que puede volcar en el desvío de la extravagancia estéril o dañina, que supone peor mal.

Bien percibo que ese imperativo de ideas propias no podemos lograrlo todos, pero sí habremos de procurar no correr a favor indolente de lo consuetudinario, de lo ya dicho, eludiendo todo riesgo de responsabilidad al amparo de ajenas autoridades. A pesar de lo difícil que sea descubrir nuevas teorías en cuanto a la esencia misma del arte se refiere, cabe el discurrir acerca de ella y observar peculiaridades y condiciones privativas definidas por los caracteres singulares de un arte determinado.

Una de las cuestiones que se me presetan en mis reflexiones fijadas por la atracción musical, es la del porqué este arte ha de seguir con analogía y paralelismo la marcha de las demás, con sus consecuencias, alteraciones y vicisitudes.

Lo literario lleva, aun en sus más puras y acotadas floraciones, un contenido argumentado de prácticas consecucio-

nes, de las que no se libran ni la poesía simbolista ni el más alado lied. Toda expresión literaria cuenta o prueba algo, es demostrativa o indagatoria; va a favor de algo o contra algo, lo que la conduce necesariamente a la inmersión en su tiempo que por su misma lucha se forma en épocas. Unas engendran otras con resultados modificativos que cancelan maneras y aun cuestiones antecedentes hasta un imperativo de rebelión. Cuando los acaecimientos vitales irrumpen con ímpetu inusitado el relativo estatismo que determina ideas y sentimientos de un tiempo periclitado, su savia renovadora choca con energía violenta hasta batir las consistentes fortalezas, dentro de las cuales esplenden creaciones definidas y definidoras que han de rendirse a los requerimientos de los mensajes iniciadores advenidos con sus principios originales, o más bien sus formas, en busca y por apetencia de una actuación correspondiente a la aurora de las claridades que anuncia.

Todo en el arte es visión, luminosidad interior, fuego incandescente que, sin destruir, anima y vivifica. Cada literatura forma su época, como la época conserva su estilo, que al prosaizarse se hace costumbre. Lo más cotidiano no es sino el estilo prosaizado.

La práctica y aun lo práctico de los diferentes pueblos son sólo la consecuencia de sus teorías, pero éstas, antes de concretarse, fueron incubándose de unos hombres a otros formando el temperamento y los caracteres, primer germen musical; aquí el verbo inefable precede a la palabra concreta, y de ello mismo cabe aducir esa analogía con las demás artes, de las que todo en apariencia las separa.

Al fijar el hombre su pensamiento, en cierto modo lo empequeñece, lo reduce, aunque sea para abrir el cauce de sus exploraciones y fertilizar regiones yermas.

En realidad, es el arte un aprisionamiento de la idea y de los sentimientos, una y otros presionados para obtener

con su depuración el símbolo significativo de su finalidad expresiva.

La misma historia esquematiza la profusión un tanto confusa de los sucesivos acaecimientos mundanos; los canaliza, diríamos, viándolos para su ejemplar aprovechamiento, porque en toda vida y en todo lo vital radica el arte aunque ello no pertenezca íntegramente a él, sino que lo sedimenta y lo va estilizando según sus carácteres.

La literatura por ser el arte más inmediato y general es asimismo el más confundido con la vida; con ella alcanza la totalidad por abarque multiforme. Es difícil señalar el deslinde de los que de ella pertenecen o no al arte fuera de lo atendido a los rítmicos metros de la versificación, puesto que ni las genéricas incursiones pueden tenerse como estristamente estéticas. Tanto las mismas novelas como muchas obras de teatro son intencionadamente concebidas y desarrolladas con propósito sociológico y tesis probatorias con su moral e incluso su moraleja.

Muy otra es ya la cuestión en las artes plásticas, arquitectura, escultura y pintura. Sin embargo, en ellas su condición de inefables no atañe a la concreción; son, en su esencia, preeminentemente históricas, representativas, de modo casi tangibles, de su actuación temporal.

De un estudio analítico en torno de ellas, podría deducirse no sólo la psicología, sí que también el pensamiento, el sentimiento, el ser de una época y de un pueblo determinado.

Sucede, no obstante, que los humanos requieren siempre y en todo la liberación, motivo eficiente de las transformaciones y de la evolución de los estilos. La escultura pasa de la serena *sophrosine* a expesiones dinámicas conturbadoras; la arquitectura sobrepasa las equilibradas proporciones en sus inquietudes de anhelo trascendente que se manifiesta en el surgimiento del gótico. Esa constante barroca, tan insistida por

Eugenio d'Ors, significa la indomable voluntad de expresión autónoma.

La pintura contorna y colora su tiempo con actuante nervosismo de presente que casi suple a la palabra penetrando en la circunstancia.

Literatura, arquitectura, pintura y escultura dicen, necesariamente, temporalidad.

La música, arte del tiempo, sin la espacialidad de las otras, es, paradójicamente, más ajena a lo histórico y circunstancial que aquéllas.

En realidad, el tiempo es una continuidad sin solución, la época le supone un artificio. Nuestra vida misma cruza imperturbable entre la perturbación de sus dramas accidentales. La personalidad se mantiene y sostiene al través de toda vicisitud; su símbolo se da en el misterio musical, misterio, digo con intento, porque tal arte escapa a la historia por su esencia, sólo se prende a ella de modo adjetivo y con cierto extravío. En tales casos, presta su prodigio para alzarse del límite concreto a lo absoluto.

Mientras que, tanto la literatura por su misma esencia, como las artes plástica exponen conceptos —pues incluso el paisaje pictórico lo manifiesta implícitamente tanto en sus motivos cuanto en su resolución por intención en aquélla, y en ésta por su representación—, la música es arte inconceptuable, aflora lo subconsciente, se resuelve por razones sentimentales —líbrenos de confundirlo con el peyorativo sentimentalismo—, motivos psicológicos, pero sin razonamiento alguno implícito en ella.

Siendo en su eficacia expresiva el más reciente de todos, su evolución a favor del ambiente general ha sido más rápido, pero esa evolución se refiere a lo estrictamente formal. No puede salirse de lo sensible e imaginativo de lo temporal y de la vaga fantasía. Así es su excelencia privilegiada y su forzado atenimiento.

El hombre colector de la divina dádiva aspira las universales flotaciones, las resonancias le rodean y le penetran hiriéndole de emociones cósmicas que va transformando conforme a su peculiaridad; todo en él se va mezclando: visiones coloreadas, contornos que se deciden en multiforme relieve, el verbo determinante y progresivamente ordenador. Profusa variedad aparente que ambiciona un resumen de unidad. El instante es casi inconcebible, se diluye en continuidad transitoria en la que va latente la música constantemente trascendente, clamando infinito en tanto las demás claman fijación y límite. De ahí la historicidad de éstas, la ahistoricidad de aquélla.

La arquitectura y demás plásticas, como taxativamente la literatura, engendran y manifiestan concretos actos vitales, leyendas ideales, empresas heroicas, patéticos advenimientos. La música contiene todos los sentimientos humanos de que tales actos se derivan y activan, pero no puede activarlos ni explicarlos; todo detalle minucioso o clasificador queda en ella en vago matiz divagatorio por aquello de que trasciende lo histórico. Así, pues, la música evoluciona con mayor celeridad probablemente, porque no arrastra ese pesado lastre de lo histórico por cima de lo que planea en vuelo de infinitud.

No ha de pasar inadvertida su condición psicológica, que es lo que le da una apariencia de accidentalismo. Al fin son los hombres quienes la realizan con sus ideas y sentimientos. Como ellos, cambian en lo adjetivo, como asimismo las sensibilidades sufren y se contaminan de lo que ofrece su tránsito, evolucionan las formas musicales o, más bien, sus fórmulas y los motivos inspiradores o acrecedores. Ello no atañe a su esencia inatacable.

La pasión humana, cada vez más fuerte y acuciada de inquietudes, desde el preclasicismo hasta la época romántica,

había de buscar en la resonancia musical la posibilidad de definirse con apetecida exterioridad.

Su inherente inconcreción se sirvió para su anhelo de la infinitud cromática, sentido de lo progresivo e inacabable de la exacerbación apasionada de la misma extralimitación. El cromatismo, siquiera pueda tener en lo literario —sobre todo lo tiene en lo pictórico— una adecuación, es de por sí antiverbal. Es el raudo sentimiento desenfrenado huyendo de la palabra equilibrada. Es, por otra parte, la humanización más acentuada en la música. Quizá obedezca a ese imperativo.

La disonancia supone lo calificativo, la precisión psicológica en la variante dada por modificaciones y morbos de más adentradas sensibilidades.

Me parece que el impresionismo musical conforme a su condición es más bien lo contrario que el impresionismo histórico; éste indefine los contornos en sus objetos, va a una difusión por confuso conjunto; aquél matiza por claridad de timbres. El impresionismo pictórico asciende a una generalización, el musical desciende al detalle, casi materializando. Aquél es sintético, éste analítico.

Otras renovaciones musicales valen más para pruebas y estudios técnicos que como nuevos valores esencialmente musicales; son venturosas audacias aprovechables, reveladoras de eminentes cualidades en sus autores, pero son concebidas con propósito de intención investigadora, por tanto, no intrínsecamente artística.

Algunos de los modernos tratan de extraerla del roce humanista desintegrándola incluso de todo patetismo y sentimentalidad para tratarla como exclusivo juego del medio sonoro, de tal aquilatada manera que resulte libre de intensidad. Rechazan la espontaneidad melódica y su libre curso conteniendo su natural desarrollo hasta precisar una impresión antiimpresionista, valorando, sobre todo, el acento

netamente significado por medio de acritudes en el contraste instrumental de reducidos períodos y ritmos preponderantes. Música descriptiva, pero de ningún modo realista. Tales extremos desquiciados de las esenciales peticiones del arte vienen a confirmar la ajenación de la música de cuanto es subordinación o, más bien, condición histórica. Son fenómenos convergentes que hacen de tránsito hacia las complicaciones cada vez mayores en los tiempos sucesivos e indican fatiga pasional de la que fingen liberarse.

Las nuevas posibilidades orquestales combinadas con atrevimientos armónicos y cuantas adquisiciones se han aportado a la riqueza material del medio sonoro no sirven de nada para el poder inventivo. La acústica es más poderosa, los recursos considerables mayores, pero todo ello es meramente material, sólo sirve para recreo de técnicos en función ensayista, para obras interesantes. El arte se alza sobre tales intereses, la emoción de la belleza radica en el logro de la íntegra expresión de la imagen representativa del creador, la cual puede pasarse sin tanto tinglado epatante.

La complicación peculiar de un artista determinado es cosa aparte, independiente de la superabundancia congestiva de una orquesta pletórica. La sonoridad va impícita en la composición misma, en la disposición armónica, en el equilibrio que logre el manejo hábil de los diversos instrumentos y timbres orquestales.

No son las peticiones actuales en lo musical, sino la inquietud novedosa de los hombres la que ha procurado probaturas ineficaces que se han justificado algunas veces como reacción contra la rutina vulgar que cae en chabacanería desesperante.

La evolución es necesidad biológica de todo arte por serlo en los hombres, y puede decirse que ciertos desvíos hacen, en suma, buen camino, pues por ellos mismos lle-

gamos a la meta —llegaríamos si la hubiera— recreados por la variedad de paisajes.

Sucede también que los artistas que pretenden innovaciones artificiosas aquilatan precisamente aquello que tratan de evitar o combaten teóricamente. Así Igor Strawinski, al que a distancia casi me atrevería a tildarle de músico neorromántico: "Pulcinella" y varios cuadros de su "Petrouchtia" tienen una ternura emotiva irresistible.

Mucho puede hablarse en torno a estas cosas y muy digno de observarse y discutirlo detallamente; quizá haya ocasión para ello.

Lo que en este humilde comentario sostengo es esa intangibilidad de la música respecto a la concreción y a la historicidad, aun cuando las demás artes la compliquen sujetándola en servidumbre. Lo episódico, la representativamente histórico, queda en ella y es absorbido al disolverse en la inefabilidad musical. Por ello mismo, la música tiene menor objetividad representativa, es más que otro alguno arte subjetivo por excelencia, derivado de modo directo inmediato de la personalidad en su ser incontaminado, removición del propio sentimiento espiritualizado, en muchas ocasiones también sensualizado, siempre intimista, genuinamente individual. A pesar de cuantas agrupaciones escolásticas y estéticas se dan en ella no se conjunta jamás con refuerzo de finalidad determinada en cuanto a su esencia y sustantividad. Tales agrupaciones se reducen a resoluciones técnicas y externas que dejan a salvo su singularidad necesaria. Eso hace que la receptividad de cualquiera obra musical se produzca sin perfecta consecuencia respecto a su fundamento recreativo, pues lo simplemente imitativo no integra la obra ni manifiesta su principio. Es, por consiguiente, el receptivo en la música un agente recreador lo que hace problemática toda fidelidad interpretativa.

El intérprete literario: lector, recitador, actores, van cla-

rificando lo escrito sin que les sea dado alterar el sentido de unas ideas que se contienen en un todo perfectamente definido. En las demás artes no hay intérpretes, sino receptivos y críticos. Pero las partituras musicales, por indefinidas y necesariamente inconcretas, han de entregarse a ser renovadas, en cierto modo, en sus interpretaciones. Nada fuerza tampoco concretamente a la receptividad, sólo vagas alusiones e indicaciones ineficaces.

La fidelidad del intérprete, de la que tanto discuten un sinnúmero de críticos musicales, sólo puede aludir a cierta tradición muy aventurada, a no exagerar los movimientos ni desquiciarlos con *rubatos* abusados; en suma, una cierta discreción, que en fin de cuentas, ignoramos si la deseaba el autor.

Por una inercia irreflexiva se ha generalizado la suposición de que las obras clásicas: Mozart, Haydn, hasta Beethoven, requieren un respeto de término medio, del que se puede prescindir en los románticos, como Liszt, Chopin y Schumman con otros. Opiniones vulgarizadas un tanto a la ligera.

Es evidente que toda obra, sea cual fuere nuestra impresión receptiva, manifiesta de manera expresa su interioridad y por ella su subsiguiente interpretación. Mas no hay ningún motivo para suponer que la fidelidad consista en no extremar lo pasional y mantenerse en un término medio irresponsable que quizá venga en falta y detrimento de lo interpretado. La abstención no significa de por sí cumplimiento y observancia de fidelidad.

La música es, efectivamente, el más problemático arte de todos. Los demás, aun entre miles de complicadas dudas y confusiones, dejan más huella y claras señales que capaciten a descubrir la voluntad creadora, los símbolos, el desvelo de sus arcanos, por inducción y deducción histórica.

En la dedicatoria que me ofreció Eugenio d'Ors en su

admirable y sugestivo libro *El Secreto de la Filosofía*, escribe: "A Carlos Bosch, *El Secreto de la Filosofía*, lo contrario tal vez —con su perdón— al secreto de la música." He aquí un esquema enunciativo certero que cuenta con mi asenso sobre el perdón.

El diálogo dialéctico, el avance constructivo de válidas afirmaciones generativas, el optimismo del razonamiento, aun en el caso que éste llegue a conclusiones pesimistas, el pausado ascenso de la conciencia por la consciencia, la luz de sabiduría, mate luminosidad sin ofuscaciones, ese debate que rotura contradicciones y va al acuerdo del filósofo consigo mismo y anima al proselitismo es, a no dudarlo, lo contrario de la música y su misterio, diría yo, mejor que secreto. Pero con d'Ors llegamos al Angel, ingrávida conclusión que prodiga la personalidad. El lazo que ata razonamientos al formar el ramo de las conclusiones se deslíe. El filósofo trasciende sus razones a lo extático, punto de término y de inicio, busca la ascención suprema, la luz gohetiana, un vislumbre que le eleve del terreno firme; todo un desenlace musical.

BALMES COMO ESTETICISTA

POR

FERMIN DE URMENETA

I. Por haberse cumplido en el pasado año 1948 el primer centenario del fallecimiento del ilustre pensador Jaime Balmes, acaecido el día 9 de julio de 1848, hemos juzgado oportuno aportar a su conmemoración unas breves notas, en las que fueran estudiados los rasgos peculiares de una de las facetas más olvidadas del filósofo catalán: la faceta de Balmes como esteticista.

Ni en el *Indice Bibliográfico Balmesiano*, del P. Ignacio Casanova, S. I., que sirve de suplemento a su conocida biografía sobre nuestro pensador (1), ni en la *Biobibliografía Balmesiana*, del P. Miguel Florí, S. I., que recientemente ha sido redactada para complementar la anterior publicación (2), hallamos la reseña de ningún estudio especialmente dedicado a destacar la importancia de Balmes en cuanto esteticista. Sobre este particular, sólo conocemos las dos monografías siguientes (3): una del Dr. Marcial Sola-

(1) Vid. *Balmes* (Barcelona, 1942), vol. II, págs. 391-406.

(2) Vid. "Balmes, en el primer centenario de su muerte (1848-1948), en la revista *Pensamiento* (número extraordinario, Madrid, 1947), págs. 315-31.

(3) Vid. *Revista de Filosofía*, VIII, 67-95 (en especial, pág. 95), y Revista de Ideas Estéticas, II, 65-76 (en especial, pág. 71).

na, titulada *La doctrina estética de Balmes*, en que se emiten apreciaciones que juzgamos inaceptables, como aquella según la cual nuestro pensador "pudiendo haber sido un verdadero filósofo de la Estética, no lo fué"; y otra del P. Miguel Batllori, S. I., rotulada *La inoriginalidad del discurso de Balmes sobre la originalidad*, cuyo contenido general juzgamos mejor orientado que el de la anterior, si bien tampoco carece —a nuestro juicio— de algunas inexactitudes, como el aserto mediante el cual su autor califica al mentado "discurso" como "compendio de la estética balmesiana".

Por nuestra parte, juzgamos algo inexacta esta calificación, por cuanto quien se limitara a leer el referido "discurso" dejaría de conocer importantes elementos de las doctrinas elaboradas por Balmes sobre temas estéticos. Prueba manifiesta de ello creemos encontrarla en el hecho de que los textos balmesianos interesantes para la Estética se hallan esparcidos en una pluralidad de estudios, aparte del indicado, en los cuales se afrontan —según iremos viendo seguidamente— cuestiones diversas y de la mayor importancia para nuestra disciplina (4).

Antes de enumerar cuáles son estos estudios, bueno será aclarar que Balmes emplea la palabra "Estética" en una acepción muy distinta a aquella con que hoy la usamos. En la parte de su *Filosofía Elemental*, que lleva este título (5), comienza Balmes definiendo esta disciplina con las siguientes palabras: "entiendo por Estética la ciencia que trata de la sensibilidad" (6). Esta definición, que concuerda plena-

---

(4) Las citas de textos de Balmes las haremos con referencia a la edición de "Obras Completas", dirigida por el P. Casanovas (Barcelona, 1925-27), citando siempre, entre paréntesis, los números correspondientes a los volúmenes y páginas de referencia, con cifras romanas y árabes, respectivamente.

(5) Vid. *Metafísica*, parte 1.ª (XXI, 7-95).

(6) Vid. lug. cit. (XXI, 7).

mente con la etimología del término definido —el cual deriva de la palabra griega *aísthesis*, que significa sensibilidad—, viene aclarada por el propio Balmes cuando, en su *Filosofía Fundamental*, transcribe las consideraciones expuestas por Kant (7) sobre la distinción entre Lógica y Estética: "nosotros distinguimos, pues, la ciencia de las leyes de la sensibilidad en general, es decir, la Estética, de la ciencia de las leyes del entendimiento en general, es decir, la Lógica" (8). De esta suerte, Balmes manifiesta suscribir la acepción kantiana del vocablo "Estética" que —según es sabido— se contrapone a la propugnada por Baumgarten (9) y que es la que hoy prevalece: la Estética como teoría de lo bello y de las nociones, las artes y los sentimientos conexionados con lo bello.

Ahora bien, una vez hecha esta aclaración, podemos entrar ya en la enumeración de los textos balmesianos referentes a temas propios de la Estética, tal y como es concebida esta disciplina en la actualidad. Ya hemos mencionado la *Filosofía Elemental* y la *Filosofía Fundamental* como tratados que incluyen reflexiones de esta índole, alguna de las cuales son de igual o superior importancia a las contenidas en el discurso "De la originalidad". Junto a ellos, y prescindiendo de los escritos breves que contienen consideraciones de menor importancia —cuyos títulos detallaremos en cada caso—, podemos citar las obras siguientes: *Cartas a un escéptico en materia de religión*, los doscientos cincuenta apotegmas agrupados bajo el epígrafe *Pensamientos* y *El Criterio*, sin olvidar la colección de sus *Poesías*, en las que se hace un significativo uso de la terminología estética, que vamos a tener muy en cuenta en nuestro trabajo.

---

(7) Vid. *Crítica de la Razón Pura*, I, 2 *(Lógica Trascendental*, Introducción).

(8) Vid. lib. IV, cap. 8 (XVIII, 52).

(9) Vid. *Aesthetik*, I.

II. Ante todo, llaman poderosamente la atención los extensos párrafos dedicados por Balmes a tratar de las facultades y las actividades que modernamente se consideran de mayor interés para la Estética, aun cuando prescindamos de los que revisten un carácter preponderantemente psicológico —los referentes a la atención, los sentimientos internos y externos, la fantasía, etc.—.

La importancia d la conexión que en lo humano existe entre juicio y sentimiento, la expresa Balmes en su obra *El Protestantismo* (10): "juzgamos de las cosas de una manera muy diferente, según el modo con que las sentimos". Esta conexión general viene aclarada, con referencia a lo estético, en la obra *El Criterio* (11), donde tras de haber afirmado que "para conocer la verdad de ciertas materias es necesario desplegar a un mismo tiempo diferentes facultades del alma y, entre ellas, el sentimiento", añade seguidamente que "esto es preciso cuando se trata de aquellas verdades cuya naturaleza consiste en relaciones con dicho sentimiento, como todo lo bello, o tierno, o melancólico, o sublime".

De manera análoga, en su obra *Filosofía Elemental* (12), sostiene Balmes que "en muchos casos, la belleza y la sublimidad no tienen otro juez que el sentimiento", lo cual no es sino consecuencia del hecho de que "el sentimiento sirve para decidir del mérito de una obra en las bellas letras y en las artes", todo lo cual viene a reforzar la estimación del sentimiento como facultad de importancia en lo estético.

Otra facultad, de relevancia estética, sobre la que Balmes teoriza, es el gusto, según manifiesta el siguiente aser-

(10) Vid. vol. II, cap. 28 (VI, 139).
(11) Vid. cap. 19, art. 1 (XV, 202).
(12) Vid. *Lógica*, I, 3, 56 (XX, 41-46).

to de su *Filosofía Elemental* (13): "en toda obra es necesario distinguir entre la parte de ciencia y la de gusto". Esta contraposición entre ciencia y gusto se corresponde con la que hoy establecen algunos esteticistas entre entendimiento y gusto y viene aclarada, por lo que a éste se refiere, con las siguientes afirmaciones: "en lo segundo (esto es, en el orden del gusto, en lo estético), se debe atender a las inspiraciones de la sensibilidad, templadas empero y dirigidas por los consejos de una sana razón; ... para esto aprovecha el estudio de los buenos modelos y el ejercicio de cuanto puede dar cultura y delicadeza a la fantasía y al corazón" (14). En esta aclaración, aparte de las alusiones a la sensibilidad, la razón, la imaginación (fantasía) y el sentimiento (corazón), presenta interés la referencia al estudio de buenos modelos, que implica un apreciable elemento idealista en la educación del gusto, acompañada de la indicación sobre la conveniencia del ejercicio en la referida educación, acorde todo ello con las teorías contemporáneas al respecto.

III. En uno de sus *Pensamientos* (15) dejó Balmes escrito: "por todas partes hay belleza, armonía; el caso está en percibirla".

En este aserto, hallamos unidos por yuxtaposición los términos belleza y armonía, con unión que, al repetirse en otros lugares de sus obras, parece dar a entender que Balmes concebía la belleza como armonía, siguiendo la dirección de esteticistas, iniciada por Aristóteles, que concibe la esencia de lo bello como algo estáticamente armónico, y

---

(13) Vid. *Lógica*, I, 2, 46 (XX, 38).
(14) Vid. lug. cit. (XX, 38-39).
(15) Vid. ap. 20 (XIV, 203).

que se contrapone con aquella otra corriente, encabezada por Platón, que la concibe como algo dinámicamente energético.

Esta misma yuxtaposición la hallamos —para sólo citar otro lugar— en los siguientes versos de una de sus *Poesías* (16): "soledad tan fría, — que el mundo llamará hielo, — es al poeta una armonía: — belleza que se cubría — con un misterioso velo".

Para fundamentar nuestra interpretación de estas repetidas yuxtaposiciones como expresión del deseo de definir la noción de belleza por la de armonía, sólo queremos recordar que el mismo Balmes, en su *Filosofía Fundamental* (17), reconoció la importancia de la dilucidación de la naturaleza de lo bello —lo cual prueba que esta cuestión fué objeto de reflexiones por su parte— con estas palabras "los amantes de las letras y de las bellas artes se afanan en busca de la idea de la belleza general, con la mira de encontrar un tipo aplicable a todos los objetos literarios y artísticos".

Ahora bien, junto a la examinada fijación de la idea de belleza, echamos de menos en el "opus" balmesiano fijaciones nocionales paralelas de las ideas de lo hermoso y lo sublime. Sin embargo, nos consta que Balmes no confundía estas nociones con la de lo bello, por el diferente uso que hace de estos tres adjetivos en todas sus obras y, de modo particular, en sus *Poesías*, en las que vamos a detener nuestra atención seguidamente.

Concretándonos ahora a la diferencia existente entre belleza y hermosura, tenemos fundamento para suponer que Balmes la reconocía, por cuauto, si bien en algunas ocasio-

(16) Vid. "La lira", vr. 109-113 (III, 70).
(17) Vid. lib. I, cap. 4, art. 47 (XVI, 49).

nes atribuye conjuntamente estas cualidades a un solo ser —llamando no sólo bellas, sino además hermosas, por ejemplo, a las hojas de los árboles (18)—, por lo general distingue el uso de estos calificativos: así, mientras considera bellos los colores (19) y el lenguaje (20), las imágenes (21) y el sol (22), reputa hermosos el amanecer (23) y el día (24), la tez (25) y el candor (26), la ilusión (27) y la luz (28).

Entrando ya en el examen de la doctrina balmesiana sobre las diferencias entre lo bello y lo sublime, podemos afirmar que esta última noción es concebida por nuestro autor como algo excelso y encumbrado: muestra de ello es el uso que del adjetivo "sublime" hace en sus *Poesías*, aplicándolo a la plegaria (29), el saber (30) y la sabiduría (31), el pensar (32) y el pensamiento (33), la majestad (34) y el genio (35).

Por otra parte, las notas de belleza y sublimidad son atribuídas conjuntamente por Balmes a determinadas rea-

---

(18) Vid. "La flor en el valle", vr. 9 y 13 (III, 224).
(19) Vid. "La soledad", vr. 202 (III, 48).
(20) Vid. "El saber", vr. 77 (III, 54).
(21) Vid. "La lira", vr. 6 (III, 65).
(22) Vid. "San Pablo en el desierto", vr. 66, y "El amanecer", vr. 4 (III, 185 y 213).
(23) Vid. "La lira", vr. 32 (III, 18).
(24) Vid. "Una noche en Barcino", vr. 22 (III, 237).
(25) Vid. "La víctima en el Santuario", vr. 26 (III, 98).
(26) Vid. "El saber", vr. 90 (III, 55).
(27) Vid. "El saber", vr. 37 (III, 53).
(28) Vid. "La muerte del escéptico", vr. 115 (III, 148).
(29) Vid. "La soledad", vr. 103 (III, 45).
(30) Vid. "Vanidad de la ciencia humana", vr. 22 (III, 30).
(31) Vid. "La religión", vr. 38 (III, 142).
(32) Vid. "El genio", vr. 60 (III, 84).
(33) Vid. "San Pablo en el desierto", vr. 37 (III, 184).
(34) Vid. "El sueño del poeta", vr. 58 (III, 78).
(35) Vid. "El genio", vr. 11 (III, 82).

lidades: así a la Naturaleza (36), a la Religión Cristiana y al poeta Horacio (37), a ciertas inspiraciones (38), etc.

Pero en el lugar en que con mayor claridad puede apreciarse la diferencia que, según Balmes, media entre lo bello y lo sublime, es en su opúsculo *Influencia de la sociedad en la poesía*, donde, al enumerar las excelencias del poeta Homero, afirma que este gran patriarca de la literatura griega "es bello cuando pinta las escenas de la naturaleza" y "es sublime, terrible, cuando retrata en un rasgo el poder de Júpiter, el furor delirante de un combate o la furia de los elementos desencadenados" (39). En estos asertos hallamos —implícitos—, en el primero, una reiteración de la concepción estática de lo bello y, en el segundo, un eco de la distinción establecida por Kant, en su *Crítica de la Facultad de Juzgar* (40), entre lo sublime en reposo o de poderío ("el poder") y lo sublime en movimiento o de energía ("el furor", "la furia").

Después de haber analizado las relaciones que, según Balmes, median entre lo hermoso y lo bello, por una parte, y entre lo sublime y lo bello, por otro lado, debemos aquí añadir que el propio Balmes acepta la posibilidad de que las notas de sublimidad y hermosura coincidan en algun ente, según reconoce explícitamente, en sus *Cartas a un escéptico*, al discurrir sobre la virtud de la humildad, a la que presenta como hermosa y sublime a la vez (41).

Por otro lado, volviendo a la idea de belleza —idea que Balmes designa, a veces, con el vocablo "beldad" (42)—.

---

(36) Vid. *Pensamientos*, ap. 15 (XIV, 203).
(37) Vid. *De la originalidad* (XIV, 19 y 14).
(38) Vid. *Apuntes sobre Chateaubriand* (II, 167).
(39) Vid. *Apuntes de Teoría Literaria*, II (XIV, 148).
(40) Vid. *Kritik der Urteilskraft*, I, sec. 1, lib. 2.
(41) Vid. cap. 8 (X, 231 y 234).
(42) Vid. "Recuerdos del Santo Sepulcro", vr. 124 (III, 167).

conviene examinemos las notas que nuestro autor le atribuye, aunque sea concretándose a una de sus especies principales, la belleza natural.

Comienza Balmes sosteniendo, en su *Filosofía Elemental*, que "una obra construída con arreglo a los verdaderos principios científicos ya tiene su belleza natural que, por sencilla, no deja de ser agradable". Y a continuación, después de haber designado a la sencillez y el agrado como notas propias de lo bello, agrega: "la simple observancia de los preceptos científicos asegura a las construcciones dos cualidades que por sí solas hermosean, unidad de plan y regularidad en las partes" (43).

He aquí, por tanto, brevemente enumerados cuatro rasgos característicos de la armonía de la belleza: sencillez, agrado, unidad y regularidad. Entre los cuatro sólo queremos destacar la importancia del segundo que, a diferencia de los otros tres, no puede ser considerado como mero desenvolvimiento de la nota básica de armonía, tanto más cuanto que Balmes insiste sobre él en otros lugares, como el siguiente: "lo que es original, si es bello, es más agradable porque es más bello" (44). En este texto conviene advertir que, según Balmes, la originalidad no siempre es bella, a diferencia de la sencillez, que siempre acompaña por igual a lo bello y a lo hermoso.

A este respecto, en su folleto *Influencia de la sociedad en la poesía* (45), Balmes, después de afirmar que "toda poesía imitadora pierde sus hermosos caracteres", enumera entre estos caracteres de lo hermoso la originalidad y la sencillez, añadiendo a ellas la naturalidad, mostrándose con ello consecuente respecto de la conjunción que entre las

(43) Vid. *Lógica*, I, 2, 47 (XX, 39).
(44) Vid. *De la originalidad* (XIV, 11).
(45) Vid. *Apuntes de Teoría Literaria*, II (II, 149).

nociones de hermosura y naturaleza establece varias veces en sus *Poesías* (46).

A estos rasgos esenciales puede agregarse —siguiendo nuestra interpretación del pensamiento de Balmes— la brillantez, entre los propios de la belleza (47), y la variedad, entre los específicos de la hermosura (48), con lo cual podemos concluir estas reflexiones afirmando que las notas peculiares de lo sublime son el poderío o la energía; las de lo bello, la armonía, el agrado, la unidad, la regularidad y la brillantez, y las de lo hermoso, la originalidad, la naturalidad y la variedad.

IV. Después de haber discurrido acerca de la belleza en el plano de lo estético, bueno será hacerlo ampliando la esfera de nuestra consideración al orden axiológico en general, procurando esclarecer la relación que conexiona lo bello con aquellas otras dos ideas excelsas, fuentes de los más eximios valores culturales, que se denominan verdad y bien.

"No hay belleza sin verdad"; con estos términos expresa Balmes, en su estudio *Influencia de la sociedad en la literatura* (49), la íntima compenetración existente entre los ideales del arte y de la ciencia, compenetración que reafirma en su *Filosofía Elemental:* "la belleza bien entendida no está en contraposición con las reglas científicas" (50).

La belleza y el bien, designado este último frecuentemente por Balmes con el apelativo de "lo moral", presentan una compenetración semejante a la existente entre belleza y verdad, la cual es explicada en la *Filosofía Fundamen-*

---

(46) Vid. "Vanidad de la ciencia humana", vr. 66-67, y "La flor en el valle", vr. 57-59 (III, 32 y 226).

(47) Vid. *El Criterio*, XIX, 9 (XV, 226).

(48) Vid. "El sueño del poeta", vr. 78 (III, 79).

(49) Vid. *Apuntes de Teoría Literaria*, II (II, 147).

(50) Vid. *Lógica*, I, 2, 48 (XX, 39).

tal (51): "puesta la esencia de la moralidad en el amor, lo moral debe parecernos bello, porque nada más bello que el amor". Análogo alcance tiene la tesis según la cual "el sentimiento debe ser regido por la moral" (52), supuesto que las ideas rectoras respectivas de la moral y el sentimiento son precisamente el bien y la belleza. En esto se funda el que nuestro autor considere que lo excesivo o sobrante es, a la vez, perverso y antiestético, por cuanto "la realidad sobrante no es un mal, sino porque quita la armonía, el orden" (53).

Junto a estos asertos hallamos otro no menos rotundo, que sostiene la compenetración entre lo bello y lo verdadero por una parte y lo bueno o moral por otra: "no hay razones de arte ni de ciencia que puedan autorizar para proponerse fines malos; lo inmoral, por lo mismo que es inmoral, carece de verdad y de belleza" (54).

La precisión y claridad de estas tesis nos eximen de largos comentarios. Si quisiéramos desarrollarlos con mayor amplitud podríamos valernos de los propios ejemplos expuestos por Balmes. Pero lo juzgamos innecesario, por lo cual vamos a limitarnos a señalar una raíz común de la belleza, la verdad y el bien, que fundamenta su recíproca compenetración. Esta raíz común es la Naturaleza, entendida como conjunto de todas las realidades finitas existentes. En este sentido califica Balmes repetidamente a la Naturaleza como bella (55) y la presenta como sostén de lo verdadero (56), al propio tiempo que afirma que "toda realidad se puede llamar un bien, en cuanto por esta palabra

---

(51) Vid. lib. X, cap. 20 (XIX, 401).
(52) Vid. *Filosofía Elemental*: Lógica, I, 3, 57 (XX, 43).
(53) Vid. *Filosofía Elemental:* Teodicea, XIII, 81 (XXI, 401).
(54) Vid. *Filosofía Elemental:* Lógica, III, 2, 413 (XX, 172).
(55) Vid. *Apuntes sobre Chateaubriand* (II, 164), *El Criterio.* (XV, 209), etc.
(56) Vid. *De la originalidad* (XIV, 10).

se entiende un ser" (57). En otros vocablos, la realidad natural o la naturaleza real es el fundamento de la compenetración entre los supremos ideales de Bien, Verdad y Belleza.

Una correlación análoga a la existente entre estos ideales existe entre las disciplinas artísticas, científicas y morales, correlación que, en el orden filosófico, se concreta a la existente entre la Estética, la Lógica y la Etica. Nuestro Balmes se ocupa de este problema en aquellas partes de su *Filosofía Elemental* tituladas precisamente "Lógica" y "Etica", donde expone consideraciones interesantes para el esclarecimiento de las relaciones entre estas disciplinas y la Estética (58).

V. Varias son las categorías estéticas, distintas de las ya examinadas —sublimidad, belleza y hermosura—, que fueron objeto de meditación por parte de Balmes. Entre ellas, vamos a concretarnos a aquellas que consideramos de superior importancia, que son las tres siguientes: lo característico, el genio y la perfección.

Conocida es la importancia que modernamente se atribuye a la noción de lo característico en el arte. Por otro lado, no menos conocido es el esmero con que Balmes procuraba expresarse siempre que se refería al carácter, acerca del cual elaboró disquisiciones muy estimadas. Pero lo que ya no es tan conocido es la afirmación de nuestro autor según la cual lo característico o el carácter presenta una faceta como hontanar de lo bello y lo sublime, esto es, de lo estéticamente apreciable, afirmación expuesta con estos términos: "cada individuo, cada nación, cada época tiene su carácter, tiene su modo de ver las cosas, de imaginarlas,

---

(57) Vid. *Filosofía Elemental:* Teodicea, XIII, 78 (XXI, 110).
(58) Vid. *Filosofía Elemental*, partes 1.ª y 2.ª (XX).

de sentirlas; prestar lo del uno al otro es transformar el orden natural y, por tanto, poner en tortura las facultades del alma; es atajar su expansión, es secar las fuentes de lo bello y lo sublime" (59).

Paralelamente, Balmes nos ha legado una definición del genio, que presenta interés para la Estética. Según ha escrito literalmente, "el genio no es otra cosa que la espontaneidad de la imaginación y del sentimiento, que se desenvuelven con subordinación a los caracteres de lo bello" (60). Y este concepto, que afirma que la genialidad implica desenvolvimiento espontáneo de las actividades sentimentales e imaginativas, el cual presupone asimismo desarrollo notable de la sensibilidad, viene completado por el mismo Balmes cuando, junto a esta clase de genios, acepta la existencia de otra especie, la genialidad de entendimiento, con los términos siguientes: "hay genios de entendimiento, como de fantasía y sensibilidad; no siempre andan juntos" (61).

Sin embargo, hay algo que caracteriza por igual a los genios de todas las especies, la aguda penetración intuitiva: "la intuición clara y viva es el carácter del genio" (62); "el verdadero genio más bien ve que discurre; y el talento es tanto más claro y elevado cuanto más se acerca a esa fuerza intuitiva que comprende los objetos a la primera ojeada" (63).

Por otro lado, hay que reconocer que los genios no abundan en el linaje humano, tal vez por lo mismo que exigen preeminencia superlativa de dotes naturales. A este orden de la genialidad y de sus opuestos, bien pudiera apli-

---

(59) Vid. *De la originalidad* (XIV, 11).
(60) Vid. *Filosofía Fundamental*, lib. IV, cap. 19 (XVIII, 114).
(61) Vid. *Pensamientos*, ap. 9 (XIV, 202).
(62) Vid. *Pensamientos*, ap. 4 (XIV, 201).
(63) Vid. *Escritos Políticos*, vol. III (XXV, 154).

carse el siguiente aserto balmesiano: "desde la locura rematada a la cordura perfecta hay una escala de muchos grados; el mundo está distribuído en ellos; los extremos son pocos" (64).

Ahora bien, la facultad que viene a suplir al genio, en casos de inexistencia, es el ingenio. Así lo afirma Balmes en varios lugares de sus obras: "el ingenio suple a veces al genio" (65); "se encuentra a menudo el ingenio al lado del genio" (66); etc.

Sobre este particular, podríamos completar las anteriores reflexiones recordando el contenido de los capítulos de la obra *El Criterio*, que se titulan "Variedad de ingenios" (67), "Vago sentido de la palabra talento" (68), "Genios ignorados" (69), "El talento de invención" (70) y otros varios. Por ser suficientemente conocidos, preferimos no hacerlo, decidiendo limitarnos aquí a añadir únicamente una reseña de la admiración que Balmes sentía por los talentos que habían sabido unir las cualidades, tan difícilmente hermanables, que se denominan claridad y profundidad, según atestigua este aserto: "hay talentos profundos, pero claros; son una grande antorcha que todo lo alumbra" (71).

Finalmente, junto a las nociones de lo característico y la genialidad, queremos analizar la doctrina balmesiana acerca de la perfección, por ser éste un concepto que interesa a la Estética al igual que a otras disciplinas culturales (Metafísica, Axiología, Etica, etc.). Concretándose al orden de

---

(64) Vid. *Pensamientos*, ap. 93 (XIV, 212).
(65) Vid. *Pensamientos*, ap. 89 (XIV, 212).
(66) Vid. *Bibliografía*, I (XIV, 244).
(67) Vid. cap. I, art. 3.
(68) Vid. cap. III, art. 1.
(69) Vid. cap. XVII, art. 2.
(70) Vid. cap. XVIII, art. 4.
(71) Vid. *Pensamientos*, ap. 98 (XIV, 212).

lo finito, afirma Balmes que la perfección se caracteriza por su relatividad: "en los seres finitos, la perfección es relativa...; lo que es perfección para una cosa, es imperfección para otra" (72). Por vía de ejemplo, aclara su doctrina con esta consideración: "una pintura muy propia para un salón de lujo podría ser una profanación si se la colocase en un santuario" (73). Estas reflexiones, sin embargo, no hacen olvidar a su autor que, por encima de las perfecciones finitas y relativas, existe una perfección absoluta e infinita, la perfección de Dios, por cuanto "un Ser infinitamente perfecto ha de tener toda perfección" (74).

VI. Frente a las tres categorías estéticas fundamentales, anteriormente examinadas, hermosura, belleza y sublimidad, viene a situar Balmes respectivamente, a manera de conceptos límites dignos de estudio, la deformidad, la fealdad y la ridiculez.

Acerca de la deformidad, muy escasa es la doctrina elaborada por nuestro filósofo, quien se refiere a ella para aclarar la tesis de que lo hermoso no está en contradicción con las reglas científicas, aclaración que encierra la siguiente alusión al arte de la pintura: "en el lienzo no se caen las figuras aun cuando el pintor las coloque en contradicción con las leyes de la mecánica; mas por esto no deja de notarse la deformidad" (75). En este texto, resulta claro que la deformidad conseguida se contrapone con la hermosura que debió ser buscada por el artista.

Sobre la fealdad, es algo más abundante en asertos el "opus" balmesiano. Así, en uno de sus primeros escritos,

---

(72) Vid. *Filosofía Fundamental*, lib. VIII, cap. 15, ap. 116-17 (XIX, 80).

(73) Vid. *Ibidem*, ap. 117 (XIX, 80).

(74) Vid. *Ibidem*, ap. 119 (XIX, 81).

(75) Vid. *Filosofía Elemental:* Lógica, I, 2 (XX, 39).

su autor nos habla de la "fealdad que hay en la ingratitud", como opuesta a la "belleza que hay en la gratitud" (76). Análogamente, en una de sus monografías sobre teoría literaria, establece una correlación entre la "belleza de la virtud" y la "fealdad del vicio" (77). Por último, en sus *Cartas a un escéptico*, manteniéndose siempre fiel a la contraposición entre lo feo y lo bello, no se recata Balmes en afirmar "la fealdad del pecado" (78).

Acerca de la ridiculez, nuestro pensador ha elaborado algunas disquisiciones, incluídas en su obra *El Criterio*, muy dignas de atención. Por un lado, cuando trata de explicar el aserto —tan generalizado— de que los extremos opuestos frecuentemente casi coinciden, después de haber sostenido que "el excesivo deseo de agradar produce desagrado", afirma que "lo ridículo está junto a lo sublime" (79), con lo cual viene a considerar la ridiculez y la sublimidad como extremos que, precisamente por ser opuestos, no distan excesivamente uno de otro. Por otra parte, algunas páginas después, hallamos en la obra citada algunos párrafos dedicados a lo ridículo; en este lugar, es presentado este concepto bajo una nueva acepción, que viene caracterizada como "sal que se encuentra en el corazón y el labio de los mortales, como uno de tantos preservativos contra la corrupción" y como algo "que no sólo se emplea con fruto contra los demás, sino también contra nosotros mismos, viendo nuestros defectos por el lado que se prestan a la sátira" (80); esta nueva acepción se corresponde, por consiguiente, con la etimología del término "ridículo", que deriva del verbo latino que significa reír ("ridere") y denota, por tanto, aque-

---

(76) Vid. *¿Qué ha de ser una Lógica?* (II, 84).
(77) Vid. *Influencia de la sociedad en la poesía* (II, 137).
(78) Vid. cap. XIII (X, 239).
(79) Vid. cap. XXII, art. 33 (XV, 298).
(80) Vid. cap. XIII, art. 49 (XV, 321-22).

llo que puede ser lógicamente objeto de ironía, la cual —siempre y cuando se aplique bien— puede emplearse, según dice Balmes, "con fruto".

VII. Como último capítulo importante de la estética balmesiana, vamos a dilucidar su doctrina sobre la relación entre naturaleza y arte, así como la elucubrada por él acerca de las diferentes artes bellas.

En primer lugar, el concepto de naturaleza —según Balmes— puede ser usado en dos sentidos que, lejos de ser incompatibles entre sí, vienen a complementarse recíprocamente: por una parte, en sentido totalizante e integral, como "el conjunto de los seres que componen el mundo"; por otro lado, en sentido dinámico o energético, como "una fuerza secreta que a todo comunica movimiento" (81). Pero cualquiera que sea la acepción en que se tome este vocablo, conviene no olvidar nunca que "la íntima naturaleza de las cosas nos es por lo común muy desconocida" (82).

En segundo término, también el arte fué objeto de una definición clara y breve por parte de Balmes: "arte es un conjunto de reglas para hacer bien alguna cosa" (83). En este concepto, merecen destacarse tres elementos: el normativo ("conjunto de reglas"), el teleológico ("para hacer alguna cosa") y el perfectivo ("bien").

Esta definición la hallamos repetida en su *Filosofía Fundamental*, donde —después de haberla transcrito— se pregunta su autor cuándo es un arte más perfecto, a lo cual responde que "lo es tanto más cuanto encierra mayor número de casos en cada regla y, por consiguiente, cuanto es menor el número de éstas" (84).

---

(81) Vid. *Filosofía Elemental:* Teodicea, IX, 29 (XXI, 384).
(82) Vid. *El Criterio*, XII, 2 (XV, 115).
(83) Vid. *Filosofía Elemental*, I, Prefacio (XX, 12).
(84) Vid. lib. I, cap. 4 (XVI, 49).

También en *El Criterio* hallamos planteado el problema de la naturaleza del arte, singularmente en el aspecto de su diferenciación respecto de la ciencia. Disciplinas hay, como la agricultura —viene a decir Balmes—, que parecen ser a la vez ciencias y artes. Y por si alguien preguntare bajo qué aspectos reviste cada uno de estos caracteres, responde: "la agricultura es arte cuando da las reglas para labrar bien, y es ciencia cuando señala las razones en que se fundan sus reglas" (85).

Un factor complementante del elemento normativo de todo arte es la habilidad en la aplicación de sus preceptos, la cual no debe ser olvidada por el artista, supuesto que "puede uno saber muy bien las reglas de un arte y no acertar a ponerlas en práctica" (86).

Otro rasgo característico, común del arte y de la ciencia, es —según Balmes— que en ambos "la proporción, lo relativo, es todo; lo absoluto no es nada", principio que es aclarado con estas consideraciones: "en el arte, el tamaño no es nada; lo único a que se atiende es la proporción, o sea, la relación; un retrato de finísima miniatura nos representa la persona con igual viveza que otro de dimensiones naturales; aplíquese el mismo principio a la variedad de los objetos abrazados por el arte" (87).

Algunas reflexiones, incluídas por Balmes en su obra *Pensamientos*, pueden servirnos para completar este análisis de su doctrina sobre la relación entre arte y naturaleza: en uno de ellos afirma que "en las bellas letras y artes hay mucho de natural, pero de convencional hay más de lo que creemos" (88), con lo cual sostiene que, en la mayoría de las obras artísticas, reviste importancia no sólo el elemento

---

(85) Vid. cap. I, Nota Póstuma (XV, 16).
(86) Vid. *El Criterio*, XV, 1 (XV, 160).
(87) Vid. *Filosofía Fundamental*, III, 20 (XVII, 276).
(88) Vid. ap. 13 (XIV, 202).

personal del sujeto artífice, sino también el objetivo de la naturaleza imitada; según otros aforismos, "la naturaleza sin la señal de la mano del hombre es más sublime" y "la naturaleza produce sus bellezas" (89), asertos que implican la consideración de lo natural como fuente no sólo de lo bello, sino además de lo sublime, presuponiendo en la mayoría de los casos su superioridad sobre lo artístico; y, por último, en otro pensamiento, sostiene que "la afectación es intolerable y la peor es la afectación de la naturalidad" (90), con lo que —implícitamente— viene a señalar la dificultad de la implicación de lo natural en lo artístico.

Entrando ya en la consideración de las bellas artes particulares, podemos comenzar examinando la doctrina expuesta por Balmes en el artículo de su obra *El Criterio* que se titula "Deberes de la oratoria, de la poesía y de las bellas artes" (91), donde —antes de formular las obligaciones peculiares de los oradores y los poetas— sostiene que "la pintura, la escultura, la música, la poesía, la literatura en todas sus partes, tienen deberes muy severos, que olvidan con demasiada frecuencia", deberes que luego resume de este modo: "la verdad y la virtud, he aquí los dos objetos a que se han de dirigir; la verdad para el entendimiento, la virtud para el corazón".

En la anterior enumeración de las principales artes bellas se omite toda referencia a la arquitectura, la cual empero fué objeto de reflexión para Balmes en algunas otras obras suyas, como en la *Filosofía Fundamental*, donde puede leerse: "antes de que se hubiesen formulado las leyes de la arquitectura se habían construído sin duda edificios sólidos, hermosos y adaptados al uso a que se destinaban;

---

(89) Vid. ap. 23 y 21 (XIV, 203).
(90) Vid. ap. 166 (XIV, 221).
(91) Vid. cap. XIX, art. 12 (XV, 229).

pero el gran progreso de la inteligencia en lo relativo a la construcción de edificios consistió en encontrar lo que tenían de común los bien construídos, en fijar la causa de la solidez y de la belleza en sí mismas, pasando de lo individual a lo universal, es decir, formándose ideas generales de solidez y de belleza" (92).

También acerca de las bellas artes antes enumeradas poseemos otros interesantes textos balmesianos. Así, en la propia obra *El Criterio*, hallamos señalada la posibilidad de que sea escrita una excelente obra con el título de *Moral literaria y artística* (93), que no sería sino una parte de la "filosofía literaria" y la "filosofía artística", de que se habla en uno de sus primeros estudios (94). Y esta preocupación por lo literario, en sus vertientes filosófica, moral y artística, se refleja especialmente en las disquisiciones que versan sobre la relación entre poesía y literatura, como aquellas que tratan "sobre las ventajas del cristianismo y del paganismo con respecto a la literatura y, en particular, a la poesía (95), supuesto que, si bien —en términos generales— puede afirmarse que "la literatura es la expresión de la sociedad" (96). resulta no obstante muy difícil definir la esencia de lo literario y, en especial, de lo poético, según denotan estas interrogaciones: "¿Qué es la poesía? ¿Dónde está? ¿Quién ha demarcado sus límites, ni fijado su naturaleza?" (97). A este respecto, sin embargo, algo hay indudable, a saber que "en el estudio de la sociedad, aun tal como le tenemos con todo su aparato de análisis, debe de haber bastante poesía" (98).

---

(92) Vid. lib. I, cap. 4 (XVI, 49).
(93) Vid. cap. XIX, art. 12 (XV, 232).
(94) Vid. *La palabra Filosofía* (II, 69-73).
(95) Vid. *De la originalidad* (II, 28).
(96) Vid. *Apuntes sobre Chateaubriand* (II, 164).
(97) Vid. *Influencia de la sociedad en la poesía* (II, 137).
(98) Vid. *Pensamientos*, ap. 42 (XIV, 205).

Por otro lado, Balmes muestra singular estima por ciertas bellas artes, como la del orador, cuando afirma que "un curso de oratoria bien entendido sería un excelente curso de lógica" (99), y manifiesta cierta prevención respecto de aquellas otras artes bellas que, aun siendo las más elevadas, parece aceptarse pueden ser objeto de opiniones por parte de gente poco culta, cuales son la poesía y la música, supuesto que "hay muchos aficionados a la música y pocos músicos, sucediendo lo mismo con respecto a la poesía" (100).

VIII. Como complemento de las notas anteriores, podemos plantearnos el problema de las influencias ejercidas y recibidas por la doctrina estética de Jaime Balmes, aunque sea únicamente con una extensión mucho menor de la que el tema exige por naturaleza.

Primeramente, en cuanto a las influencias ejercidas, podríamos aquí aducir diversas doctrinas de esteticistas contemporáneos, de quienes nos consta que conocían a Balmes y que, en sus obras, han venido a recoger los temas principales de la estética balmesiana para desenvolverlos ampliamente con ulteriores desarrollos. Ello ha ocurrido especialmente entre los pensadores catalanes que, durante la última centuria, han reflexionado sobre cuestiones estéticas, y, para sólo citar una muestra de esta tesis, nos limitaremos a recordar las estudios estéticos del conocido balmista Ignacio Casanovas, S. I., quien —en sus monografías rotuladas "La armonía en el arte", "Del sentimiento en la fruición de la belleza" y "El arte y la moral" (101)— recoge y complementa la doctrina balmesiana sobre estas cuestiones.

---

(99) Vid. *Ibidem*, ap. 63 (XIV, 208).
(100) Vid. *Ibidem*, ap. 12 (XIV, 202).
(101) Vid. "Obras del P. Casanovas", vol. I: *Estéticas* (Barcelona. Ed. Balmes, 1943), est. II, III y VI.

Ulteriormente, en cuanto a las influencias recibidas, deseamos destacar el hecho de que los acreedores intelectuales de nuestro Balmes se encuentran, más que entre los esteticistas filósofos —entre quienes podríamos probablemente citar, con fundamento, a Aristóteles (en la concepción de la belleza como armonía), San Agustín (en la afirmación de la belleza de lo científico), Ramón Lull (en la orientación eticista de la construcción estética), Luis Vives (en la definición de arte) y Kant (en la caracterización de lo bello y lo sublime)—, entre los que podemos llamar esteticistas literatos, singularmente Chateaubriand, quien fué elogiado por Balmes en repetidos lugares y de manera especial en sus *Apuntes* sobre este autor (102), del cual recibió nuestro pensador una sincera admiración hacia otros ilustres literatos que a la vez fueron eximios esteticistas, como Goethe y Schiller, a quienes el primero califica como "genios", con calificación que el segundo no se recata en suscribir (103).

Para concluir, queremos valernos de un significativo aserto balmesiano, que muestra implícitamente el hondo espiritualismo de su autor, que tanta trascendencia reviste en sus teorías estéticas: "el sentimiento de lo sublime, de lo bello... y otros sentimientos semejantes no pueden encontrarse en un ser que no comprenda un orden de cosas muy superior al mundo sensible" (104).

---

(102) Vid. *Apuntes sobre Chateaubriand* (II, 160-167).

(103) Vid. el Prefacio de los *Estudios históricos sobre la caída del Imperio romano*, de Chateaubriand, y la obra *El Protestantismo*, IV, 72 (VIII, 314).

(104) Vid. *Filosofía Elemental:* Metafísica, I, 18 (XXI, 91).

NOTAS

Acaban de ser publicadas las actas del 1 Congreso Nacional de Filosofía, celebrado en Mendoza (Argentina), en abril de 1949. Se trata de tres volúmenes, con un total de 2197 páginas. Su importancia es verdaderamente grande para los estudios filosóficos de toda índole y además tiene un especial interés por servir de fiel de contraste entre diversas tendencias. Acerca de su importancia, recordaremos algunos de los nombres de pensadores cuyas comunicaciones aparecen contenidas en estos tres volúmenes: Blondel, Croce, Jaspers, N. Hartmann, B. Russel, Abagnano, Lavelle, Marcel, Th. von Uesküll, Le Senne, Klages, R. Mondolfo, Garrigou-Lagrange, Sciacca, H. Benítez, Tavares, Carvalho, etc.; y, entre los españoles, Ceñal Lorente, González Alvarez, Corts Grau, Marías, Palacios, Todolí, etc.

Las comunicaciones se encuentran agrupadas por Secciones. La de Estética, incluída en el tercer volumen, comprende 21 trabajos, con 20 congresistas. El valor intrínseco de cada uno es variable, pero en su conjunto representan una auténtica aportación a las ideas estéticas. Vamos a intentar hacer un estudio, informativo y crítico, para ver, en último lugar, la importancia de la publicación en cuanto unidad. Para ello, me he permitido ordenar las comunicaciones según la mayor afinidad de los temas. No se trata de ningún intento de clasificación doctrinal, ni de arquitectónica sistemática, sino de una simple ordenación para facilitar la revisión de trabajos de autores tan variados.

Historia de la Estética.

Señalemos, ante todo, dos estudios sobre Aristóteles. El primero, debido a L. Farré, sobre "Los valores estéticos en la filosofía aristotélica", es un estudio, ecuánime y netamente expositivo, que pudiera servir de modelo de interpretación histórica, máxime por tratarse la Estética de un tema filosófico que Aristóteles no desarrolló sistemáticamente, y debe deducirse su concepción de alusiones y textos aislados. L. Farré estudia las alusiones contenidas en la *Metafísica, Etica* y en el tratado *Sobre la Poesía.* Tomando como punto de partida la distinción entre el bien y la belleza, establece

cómo las principales formas de la belleza son el *orden*, la *simetría* y la *precisión*, supereminentes en las ciencias matemáticas. Frente a la practicidad inmanente del bien, la belleza puede darse ajena a todo deseo, con lo cual Aristóteles afirma lo estético en la esencia de las cosas. El arte debe expresar lo bello según tales tres cualidades, y su esencia consiste en la imitación de la naturaleza, pero no la pura contingencia e individualidad, sino la verdad, a la cual da resplandor, haciéndola fascinante al entendimiento al acercar en lo posible la mímesis al ideal. Especialmente importante es la función pedagógica de lo estético, el concepto de kátharsis, que ha dado lugar a tan variadas interpretaciones, especialmente a partir del freudismo. En Aristóteles presenta un doble sentido: "como un instinto propio de la juventud que gasta en violentas emociones el exceso de fuerzas de que dispone; y, en segundo lugar, como una liberación característica de las personas avanzadas, descargo de excitaciones emotivas y no resueltas". Es la tragedia quien produce la kátharsis, siendo su primer efecto el despertar liberador del terror y de la piedad, tema enlazado con el de la kátharsis musical. Ahora bien, lo bello, en todo momento de su función kathártica, conserva su raíz metafísica, su fundamentación en el ser, no cabiendo interpretación subjetiva alguna en Aristóteles.

No podemos hacer los mismos elogios de la comunicación de M. R. Lerate, sobre "Los grados del saber y su relación con los grados del arte en Aristóteles". En un principio, el esquema parece sencillo; se da el esquema de los grados del saber y luego, según ellos, se hace el recorrido de los grados del arte; y reconocemos que este esquema es prometedor, pero luego falta el rigor, a veces incluso la abstracción, y son inadmisibles los saltos ametodológicos que realiza. Una primera observación que tenemos que hacer es sobre el punto de partida de que, para Aristóteles, la Metafísica es una Ontología; no hará falta recordar que Aristóteles da tres definiciones, totalmente distintas entre sí, y que todavía está por ver su conciliación, pese a los intentos de Brentano, Trendelemburg, Jaeger, etc. Una segunda objeción (en nuestra opinión, grave) que le hacemos es por el empleo de traducciones, en lugar de los textos originales de Aristóteles. Así como quien quiere tener una idea del pensamiento de Aristóteles, está justificado lo lea en traducciones, así quien quiere hacer investigación debe leerlo en el texto original, y si no, debe retirarse. Igualmente, decir que el arte distingue al hombre de los animales, es cierto, pero decir que es

lo que le distingue, según Aristóteles, no es cierto. En cuanto a la afirmación final de que, para el Estagirita, la tragedia sea *sabiduría*, como culminación de los grados del saber, nos parece una afirmación gratuita.

A la historia de la Estética pertenece aparentemente la comunicación de M. Ferdinandy, "El 'daimon' en 'Poesía y Verdad' de Goethe", y podría ser considerado como de crítica literaria en cuanto que es análisis de un fragmento de la citada obra de Goethe, pero en lo que hace referencia a la interpretación del 'daimon' es más bien un estudio de Filosofía de la Historia y todo lo más de analítica antropológica. El estudio es brillante y sugestivo.

C. T. de Mathaus nos ofrece, en "Lo bello y el sentido de la existencia en la Filosofía de Federico Nietzsche", una visión de conjunto en la obra de Nietzsche de los valores estéticos, eminentemente en su conexión con los biológicos. En una primera época, "El origen de la tragedia", partiendo de que la realidad es dolor, la vida se sirve de la ilusión para retener en sí al hombre, lo que logra mediante lo bello, que seduce al hombre, ocultándole la realidad. La imagen bella hace eclipsarse al entendimiento, y siendo ficticia desde el punto de vista del conocimiento, es divina desde el punto de vista de la vida, ya que procura la sabiduría. Ahora bien, en una segunda época, "Humano, demasiado humano", o "Aurora", Nietzsche establece entre el arte y la ciencia la valoración contraria. "El cotejo entre las imágenes objetivas y las imágenes bellas revela, no una diferencia de origen, sino sólo la inexactitud de estas últimas, y de ahí su valor negativo para el desenvolvimiento humano." La tesis apolínea es sustituída por la dogmatización de la ciencia, pero lo más interesante es la parte referente al origen de los conceptos de bello y bueno. "Lo bello reposa en juicios olvidados de utilidad individual, y lo bello en juicios asimismo olvidados de utilidad social." Sin embargo, Nietzsche, precisamente por continuar considerando lo bello como fuente de placer, no lo considera ya constituyendo la finalidad última para la que ha sido creado el hombre, la cual centra en el saber científico, merecedor incluso del sacrificio de la vida. En una tercera etapa, escritos de los años 1882-8, pasa a considerar que la sensación de belleza es la forma inmediata de exteriorizarse los valores biológicos positivos al suscitar a lo bello en la conciencia lo biológicamente útil, reduciéndose lo bello a instrumento en la conservación de la vida, siendo siempre algo condicionado. La técnica de exposición empleada por

Mathaus es acertada, y bien llevado el proceso de coimplicación de los diferentes valores.

Muy diferente perspectiva ofrece "Principios filosóficos del Arte de América", de M. Toussaint, en que, tras unas palabras desdeñosas para los autores de *Estéticas*, dice que es muy otra su postura como historiador del arte que trabaja sobre las obras concretas. Todo ello estará muy bien, pero cae en el mismo defecto que critica: esta comunicación se reduce a una panorámica de conjunto del arte en América y no hay motivo ni justificación alguna para colocar la palabra filosofía. Divide la historia del arte de la América latina en tres épocas: indígena, hispánico y de las nacionalidades. Considera el arte indígena (pre-colombino) como el más valioso por su originalidad y pasa a dar algunas de sus características: eminentemente religioso, ideal de belleza en lo terrorífico, realismo, etc. Considera arte hispánico al colonial. Niega la tesis de que el arte de este período sea simple continuación del europeo (español y portugués) y niega también a los indigenistas que no tuviese nada que ver con el arte europeo. Opta por la posición, de sano sentido común, de que fué arte europeo con interferencias indígenas: "Existió, pues, un entendimiento tácito entre Europa y América en estos tiempos primitivos" (aunque el término *primitivos* sólo sea cierto desde América, y no del todo). Exalta seguidamente el Barroco americano con frases brillantes. En cuanto a la tercera época, la subdivide en dos períodos: siglo XIX y siglo XX. "Todo el siglo XIX es de imitación francesa." "Toda la arquitectura americana del siglo XIX es de origen francés." En cuanto al siglo XX, no da características y se limita a señalar "que ha conocido todas las experiencias del arte mundial". Por todo ello, se puede afirmar: 1, excesivas pretensiones en cuanto al título; 2, las caracterizaciones son atinadas; 3, el período de las nacionalidades queda como amorfo y sin carácter.

Concepto de Estética.

Sobre lo que podemos considerar la Estética misma, en su medula filosófica, encontramos algunas comunicaciones de valor desde el punto de vista sistemático. Así tenemos la de M. B. Trías, "El objeto de la Estética", en que, según un planteamiento aristotélico de las ciencias, por los grados de abstracción, llega a la con-

clusión de que la *Filosofía del Arte* es ciencia práctica, con plena autonomía, dentro de la *Filosofía del hombre*. Considera sinónimos Filosofía del Arte y Estética, aunque prefiere la primera denominación. Termina concluyendo que el contenido de esta disciplina es: I, problemas propios (1, esencia del arte; 2, fronteras de las artes).—II, problemas conexos (1, Metafísica de la belleza; 2, Psicología de la contemplación estética; 3, Psicología de la producción, y 4, Teología y Moral del arte). Se trata, por tanto, de una acertada determinación del concepto de la ciencia.

Una mayor concreción ofrece la comunicación del mismo autor "sobre la belleza como trascendental", en que, dentro del marco aristotélico, tras asentar su conocimiento intuitivo por connaturalidad, delimita sus notas por contraste con el bien y la verdad. Propiamente, no plantea el debatido tema del pulchrum, sino que lo da por resuelto afirmativamente. Sus conclusiones son: 1, "la belleza es un exceso, una gracia"; 2, la belleza se da como *prendida* a la materia y a la singularidad de lo bello, y deberemos pensar la belleza, en cuanto común a todas las cosas bellas, como un trascendental del ser. Al menos aparentemente, no se puede señalar una contradicción entre ambas conclusiones, pero se debería justificar hasta qué grado un *exceso* dado en el ser puede llegar a ser trascendental de éste.

J. H. Attwell de Veyga plantea: "¿Queda suficientemente definido lo bello diciendo que es esplendor de forma?". Parte de la constatación del hecho de que la fórmula *splendor formae*, de cuño escolástico-latino, está hoy día difundido entre los cultivadores de la Estética y lo encuentra justo siempre que se la entienda como principio intrínseco, determinante y perfectivo de los entes. Ahora bien, para sustentar la tesis de la comunicación pasa a demostrar que en el mundo del arte domina la forma accidental sobre la sustancial, a diferencia de lo que sucede en el mundo natural. Así, la distinción existente entre la relación que guardan las formas en la naturaleza y la que mantienen en el arte es irreductible. Las imágenes provocadas por las formas accidentales son punto de partida para la intuición intelectual, que capta la armonía de una feliz estructura de forma. Las formas accidentales vienen así a ser funcionales, y el "esplendor de forma" pide ser referido a "la síntesis operante de todas las formas funcionales", con lo cual la respuesta al tema es afirmativa. Se trata, pues, de un estu-

dio de lograda dialéctica, en que la abstracción metafísica se mantiene vigorosamente.

"Forma formans y forma formata en la expresión artística" es el tema desarrollado por L. Stefanini que, manteniéndose en línea similar a los anteriores, hace ya referencia a la fundamentación de la valoración estética. En una primera parte, desarrolla la concepción dominante en el campo estético y crítico, que limita la valoración positiva de la obra a su consistencia objetiva y formal: luz, color, línea, masa, etc., y señala el origen de este movimiento en la reacción frente a la estética de Hegel; así como, posteriormente, frente al sentimentalismo, la doctrina del contenido, titanismo e historicismo. Frente a esta posición, opina que necesita ser integrada en la necesaria consideración del elemento formante, es decir, del *motivo espiritual* que rige la forma y confiere valor a los elementos físicos combinados. De esta manera, la consideración de la forma formata y de la forma formans son dos mitades de la crítica que se complementan para dar una crítica integral. Tesis acertada y atinadamente defendida.

En otra línea muy diferente, que podríamos fácilmente considerar vitalista, al menos en cuanto al punto de partida, se encuentra E. Estiú, con "Arte y posibilidad", para el cual el mundo del arte surge cuando la vida (la cual describe como agobiada dentro de horizontes problemáticos) crea, "sin tratar de resolver los problemas o de aclarar el sentido de la existencia". Con ello, la belleza artística es la realización de la posibilidad abierta ante la vida, posibilidad que pasa a ser existente sin dejar de ser potencial, al desrealizar la materia y hacerle perder su opacidad natural. Esta concepción, genuinamente personal, se encuentra brillantemente expuesta y con acertados matices que le confieren vital tensión.

Axiología.

Tomando esta intitulación en sentido amplio, podemos considerar "El problema de juicios de valor en conflicto", de H. Hungerland, como una aportación en que se trata, dentro de la teoría relacional del valor, de conciliar juicios divergentes sobre el valor estético de un objeto dado. Más que solucionar el problema, el autor intenta plantear rigurosamente la problemática, terminando por la postulación del método de persuasión, de recurrir a la evi-

dencia fáctica, en el caso de disparidad de juicios. Bien planteada la tesis, estimo, sin embargo, que este método igualmente carece de validez universal, ya que, al darse disparidad de juicios, ambos se apoyan sobre la misma pretendida evidencia fáctica.

En línea muy distinta se encuentra J. M. de Mahieu con su comunicación sobre "El juicio en la afirmación estética", en la que, sobre una base psicológica conceptualista, sitúa la funcionalidad del juicio valorativo del objeto estético en el hecho de que se dé o no armonía entre el yo juzgante y el objeto valorado. Para que exista armonía entre ambos términos de la relación no basta la armonía interna del objeto, sino que es precisa equivalente armonía en el sujeto; tesis sugestiva y brillantemente desarrollada.

Por otra parte, "La intuición artística", comunicación de M. R. Quiroga, nos ofrece dos partes: 1, exposición de la doctrina sobre el tema de Platón, Croce y Carbonara, y 2, exposición de la tesis contenida en la obra "El hombre, medida de las cosas", de J. A. Ahumada, profesor de la misma Universidad que la autora, al cual se acoge. La tesis de J. A. Ahumada consiste en afirmar que el conocimiento poético, que es primario, se da, no por contigüidad entre el ser del sujeto y el ser del objeto, sino por contigüidad de la actividad del sujeto y de la cualidad del objeto. Con ello se adopta una posición realista. Una objeción de tipo formal debemos hacer: a Croce se le cita unas veces en castellano y otras en italiano, sin indicar las ediciones, pero sí las páginas, lo cual no es admisible como técnica.

Filosofía del Arte.

Claro es que tratándose de Filosofía del Arte, como intento de tal debemos considerar "Filosofía y Literatura", de M. Linero. Una objeción de principio considero obligada: estima poco estudiado el acto de creación literaria en su raíz filosófica. Más bien creemos que es tema de moda en Filosofía hace años, sin necesidad de recurrir a Letorneau y a Benda. Como prueba, obsérvese que en este mismo Congreso, y directamente sobre el tema, se presentaron las comunicaciones de Muñoz Alonso y Maffei, y, en parte, de Almansur Haddad; y ello tratándose de un Congreso de pura filosofía. La evocación histórica es sobrado conocida, y en cuanto a la segunda parte de la comunicación, se limita a extrac-

tar el deplorable libro de Julien Benda, "La Francia bizantina", propuesto nada menos que de modelo, cuyas conclusiones, específicamente limitadas a la literatura francesa, sirven a la autora de base para su esquema universal. En cuanto a decir que por hacerse preciosista la literatura se aproxima a lo bizantino, es hablar con tópicos y desconocer lo que es Byzantinología.

Y como constatación de que el tema es de actualidad tenemos a F. E. Maffei, el cual ("El valor ontológico de la poesía"), dentro de la preocupación heideggeriana, nos presenta al poeta como fundador del ser en la palabra poética, con la que lo descubre. Especialmente interesante es la concepción de que, a diferencia de la filosofía, la poesía no será abstracta precisamente por esta inmersión en el ser, lo cual también sirve al autor para fundamentar el destino del poeta, para terminar con una apelación al Evangelio de San Juan: "¿No será misión del poeta la infinita búsqueda de la palabra que creó el objeto?"

Desde un ángulo equivalente, A. Muñoz Alonso, español, nos ofrece "Filosofía de la Poesía", no una delimitación metodológica, sino un filosofar sobre la poesía, entendida como comunicación del aliento celestial y divino, por el que Dios se comunica al hombre. El poeta habla el aliento que de Dios ha recibido. Ve en lo existente lo que existe y que los demás no ven y conforma cosas y lenguaje, el cual funda sobre las cosas un mundo inédito, el auténtico mundo, tan sólo surgente en la poesía, y que la ciencia y la metafísica desconocen. Si el contenido de esta interesante comunicación es rigurosamente filosófico, su expresión es rigurosamente poética.

Fenomenología y crítica del arte.

Pasamos a la última parte, en la que podemos ver como la aplicación de los principios filosóficos. Extraordinariamente interesante es la "Aplicación del concepto de emoción trágica a la arquitectura escénica", por R. Bayer, de la que hace una sugestiva descripción fenomenológica.

"Interpretación de objetos culturales", por P. Atilio del Soldato, más que pura Estética, es un intento de conexionar la historia del Arte con la historia general de la Cultura, señalando la comunidad de caracteres que las distintas manifestaciones de la

cultura ofrecen cuando se da un corte en el tiempo. Como ejemplificación, toma la filosofía escolástica latina, la arquitectura románica y la gótica.

Con su estudio "Torso de la vida estética actual", L. J. Guerrero hace un análisis de la situación del arte en nuestro tiempo. Dos aspectos son interesantes de destacar. El arte convertido en negocio y propaganda; una Economía de buitres y una Política de rebaños se han apoderado de los espectáculos de la vida. El resultado es una "cosificación" de las energías estéticas. El artista precisa dialogar con los hombres a través del periódico, de la industria editorial, el cine, la radio, el teatro. Ha de traducir su inspiración según una *clave niveladora* para que llegue a los demás hombres. La segunda consideración es la fragmentación de la realidad; ya no es la obra por sí misma, sino que se la fragmenta, la característica del mundo en disolución. La obra pierde el fin para el que fué hecha y se la encierra en un museo convertido en colección de "torsos" y "fragmentos" de la vida estética. La actitud a adoptar por el artista no debe ser rehuir la realidad y refugiarse en el cenáculo, sino aprender "a conjugar la promesa de un destino maravilloso con los peligros de un proceso de degradación", afrontando la situación que la época le ofrece.

J. Almansur Haddad, con "Axiologìa e critica literària", hace una revisión de los conceptos y supuestos de la crítica literaria, en que termina justificando la autonomía del arte con respecto a los demás valores y negando la intromisión de éstos en su esfera.

Aplicación de la Estética fllosófica a la música es la comunicación de M. García Acevedo sobre "Estética musical y comunidad argentina", para presentar en forma sugestiva el perfil característico de la sociedad argentina frente a las restantes. Fijándose preferentemente en el espíritu expresivo de la música, esta caracterización no es externa, sino de tendencia.

Recapitulación.

Hemos visto brevemente el contenido de las 21 comunicaciones presentadas por 20 comunicantes en la Sección de Estética. Acerca de su valor nos hemos permitido igualmente el dar nuestro parecer en cada caso concreto. Ahora bien, tomando, no lo que esta sección fué realmente en el Congreso, sino la publicación de

las comunicaciones en su conjunto, podemos dar nuestra opinión de que realmente constituye una valiosa aportación y que su estudio, en conjunto, está justificado por el valor intrínseco de los estudios.

La participación argentina es dominante, cosa natural tratándose de un Congreso realizado en Argentina. La media de esta representación ofrece un alto nivel, buena muestra de que este país dispone de un cuadro de profesorado completo.

La publicación, a cargo de J. L. Guerrero, es perfecta. Tanto la presentación, como la impresión, no dejan nada que desear.

Constantino Láscaris Comneno.

TEXTOS

VERDI

"Quiero que mis exequias sean muy modestas y que se celebren al amanecer o a la hora del Angelus vespertino, sin cantos ni música", había dicho José Verdi, sintiéndose morir. Y así se hizo; mas toda Italia y el mundo entero lloraron la muerte del artista genial, cuyas creaciones fueron la más auténtica representación del lirismo del siglo XIX.

Hoy recordamos la fecha centenaria de la más popular de sus obras, "Rigoletto", y el cincuentenario de su muerte, acaecidos en marzo de 1851 y en enero de 1901, respectivamente.

Su vida está esmaltada de las más bellas anécdotas, que desde su primera infancia tejieron una existencia excepcional.

Su recia personalidad artística es una de las más interesantes desde el punto de vista estético. Su obra constituye una evolución ascendente hacia la perfección técnica, sin abandonar por ello ninguna de sus cualidades nativas.

Tras el italianismo cosmopolita de Bellini, Donizzeti y Rossini, la exuberancia apasionada y vigorosa, auténticamente italiana, de Verdi, lo convierte en la figura más relevante de la Italia unificada; es el símbolo del "risorgimento", que hace de él su ídolo y de su nombre el anagrama

de su grito de independencia: "viva *V*ittorio *E*mmanuel *R*e *D'I*talia".

A los pocos días de estrenarse el "Nabuco" se cantaba en todo Milán con ardor patriótico la vibrante romanza "o mía patria si bella e perduta". Quizá por ello, Rossini, celoso de aquellos éxitos, exclamaba irónico: "¡Es un compositor con casco!..."

La historia y la literatura (Shakespeare, Schiller, Byron, Víctor Hugo) encuentran en el gran corazón y en la espléndida paleta verdianos un eco apropiado, una expresión más o menos justa, siempre artística, capaz de conmover los espíritus.

Su estilo vigoroso, sus cantilenas cortas y nerviosas, su acento apasionado, su acierto indiscutible en la elección de los dramas, sus desenlaces trágicos y precipitados de sombrío color, llegaron a un público ávido de sensaciones y de emociones distintas a las gustadas por el "dilettantismo" de principios de siglo. Espíritus turbados por dificultades y preocupaciones sociales y políticas, necesitaban un arte distinto también, que respondiera a las inquietudes que Italia y Europa vivían en aquellos instantes.

El poeta Manzoni fué el paladín que arrastró con su exaltado lirismo a una juventud sedienta de reivindicaciones y glorias patrias, que Verdi llevó a sus melodías en impresionante traducción.

Su vida, sus cartas, su inspiración genial, vibran al unísono del espíritu de un pueblo que él comprende y ama como el más humano de los músicos; que si no frecuenta el lenguaje de los héroes y de los dioses, dialoga con sus semejantes, cuyos recuerdos y esperanzas, alegrías y dolores hacen latir su apasionado corazón.

Sus cuatro épocas, sus cuatro maneras, discutidas por la crítica, son más bien cuatro jornadas de un progreso ininte-

rrumpido desde el "Nabuco", antes citado, al asombro de "Falstaff", escrito sólo tres años antes de su muerte.

Surge el compositor dramático en plena floración romántica. La semilla de Víctor Hugo ha germinado en Italia, y un poco lejano el romanticismo suave de Bellini y Donizetti, así como el neoclasicismo de Rossini, adviene la caliente inspiración de Verdi, y sus primeras páginas, "Nabuco" (Milán, 1842), "Hernani" (París, 1844), "I Lombardi alla prima crociata" (1843), "Luisa Miller (Nápoles, 1849), feliz antecesora de "La Traviata", si adolecen de falta de trabazón y de continuidad y si acusan al novicio que, en plena formación, carece aún de carácter y estilo, descubren, sin embargo, horizontes inéditos de belleza, en los que la acción y la pasión hallan acentos de una elocuencia subyugadora.

Verdi huye de toda abstracción, individualiza sus creaciones y concreta el hecho y el sentimiento al instante en que surgen. La energía de sentimientos y la facilidad para lograr los más variados efectos escénicos dan a aquellas páginas los caracteres más diversos: la grandeza del "Nabuco", la enorme fuerza dramática de "Hernani", la ternura y el sentimiento de "Luisa Miller"...

En la ascensión peregrina del genio, "Rigoletto" (Milán, 1851), "La Traviata" (Venecia, 1853), "El Trovador" (Roma, 1853), son, al decir de un crítico francés, la "trilogía" de Verdi, que de un modo absoluto definen la personalidad del músico de Roncole en su segunda época.

"Le Roi s'amuse" y "La dama de las camelias", de Víctor Hugo y Dumas, inspiraron las dos primeras partituras, y el drama romántico de nuestro compatriota García Gutiérrez, la última.

Estas páginas han conquistado de un modo singular la vigencia permanente del arte de Verdi en los escenarios del mundo.

"El Trovador", de vena melódica espontánea y fácil, libre en su composición de todo prejuicio de sistema o escuela, aparece en magnífico contraste con el melodrama romántico, de Víctor Hugo, "Rigoletto".

Los acontecimientos políticos de aquel momento influyeron en la determinación de la censura oficial, que rechazó el libreto de Piave, "La maledizione", en el cual, y según el drama original, la figura del soberano francés Francisco I quedaba harto malparada. Mas la intervención afortunada de un funcionario de la Jefatura de Policía resolvió el contratiempo, introduciendo en el texto algunas modificaciones: las fechorías y desvergüenzas reales estarían a cargo de un duque, llamado de Mantua, sobre el que recaerían todas las maldiciones provocadas por su desedificante conducta, y el dramático título sería sustituído por el bufonesco de "Rigoletto".

Aceptado así, Verdi en el retiro de Santa Agata (1), y en sólo cuarenta días, compuso la hermosa partitura, insuperable en su género y triunfante aun como en el día de su estreno (11 de marzo de 1851).

"Un ballo in Máschera" (Roma, 1859), y el "Don Carlos", de Schiller (París, 1867), escoltan la popular trilogía. Su noble y recia personalidad trasciende en el dramatismo caliente que, en su melodía directa, canta como ningun músico latino el dolor y la amargura humanos.

Y en su inquietud creadora, rasgo decisivo del músico italiano, hace suyas las teorías y novedades que su espíritu latino puede aceptar, incrustándolas en el prisma de su clara y luminosa personalidad. Wagner y su doctrina del "leitmotiv", como tema de un personaje, de un carácter o de una situación, no son ajenos a la composición de

---

(1) Villa adquirida por Verdi en Busseto, escenario de su primera juventud.

"Aida", hito cimero en la tercera etapa de la producción verdiana.

El compositor de Roncole no hará de él el instrumento único de expresión ni dejará a la orquesta el papel predominante que asumirá en el drama lírico wagneriano, sino que usará de ella como de claroscuro que ambientará la acción y subrayará el perfil psicológico de sus personajes.

En "Aida" (El Cairo, 1871) alcanza un dominio instrumental absoluto, y sus escenas, sus diálogos, sus arias y romanzas (¡qué lejos ya de aquellas fragmentarias y desorbitadas arias de "bravura" del "Hernani"!) adquieren la continuidad lógica y precisa de la perfección, en una técnica admirable, marcadamente wagneriana, pero fundida en el crisol racial del genio italiano.

"Aida" representa la culminación de la ópera romántica. Majestad y grandeza, ternura y emoción, forjan la música incomparable nacida del alma misma de sus dramáticos personajes.

La civilización abre nuevos caminos en Suez, y el arte de Verdi los cubre con los laureles de su mejor éxito de la mano de Mariette Bey (2), sensibilidad, imaginación y talento.

Tras dieciséis años de silencio, sólo interrumpidos por el impresionante "Dies irae" del "Requiem", dedicado a la memoria inmortal de su gran amigo el poeta Manzoni, y que todos juzgaron como la última llamarada del genio, el universo lírico presenció, asombrado, la aparición de "Otello" (Milán, 1887) y aún más la de "Falstaff" (Milán, 1893).

Arrigo Boito, su excepcional colaborador, le dió en Shakespeare los últimos motivos de inspiración: "Otello" y "Las alegres comadres de Windsor", que con el título de "Falstaff", se inmortalizó en el campo de la música.

---

(2) Mariette Bey, autora del libreto de "Aida", versificado después por el poeta italiano Ghislanzoni.

"Falstaff" es la pirueta genial del humor de un artista que, octogenario ya, realiza la aspiración suprema de su vida: escribir una comedia musical.

Se aparta en esta página de las viejas fórmulas; a escenas de una comicidad acusada o de una gracia ligera se oponen otras de una fantasía brillante. Rindiendo pleitesía a un arte distinto al suyo triunfa en él de manera admirable. Su música es melódica, alegre, jovial, luminosa. Y la variedad, riqueza y belleza de orquestación sencillamente geniales.

Salvo Goethe, no puede hallarse en la historia del arte un hecho semejante: la creación perfecta en plena ancianidad.

Las rosas de Santa Agata florecieron aún tres primaveras para regalo de sus ojos cansados; aquellos ojos azules y soñadores que el noble anciano de cabellos y barba blancos, de hidalga y atrayente figura, cerró para siempre, en la paz del Señor, una mañana de invierno en el año de 1901.

Hecho este breve estudio de la obra inmensa de Verdi (más de 641 óperas en quince años), nos parece el mejor resumen y epílogo el juicio certero de Giacosa, expresado en los siguientes términos: "claridad, medida, prontitud, seguridad de trazo, pasión ardiente, acento nervioso y preciso, espontaneidad, sentido de lo real, horror a lo abstracto, gran fuerza comunicativa".

Las cartas (3) que a continuación vamos a transcribir completan y perfilan la psicología del hombre y del artista. En ellas Verdi se dirige a su amigo y colaborador Camille Du Locle, y son expresión de preocupaciones y sentimientos diversos, que giran siempre en torno a su intensa vida musical.

---

(3) "Lettres inédites de G. Verdi a Camille Du Locle (1868-1874)", *La Revue Musicale*, año X, núms. 5 y 7.

Como prólogo a ellas nos ha parecido curioso insertar su estudio grafológico debido a uno de los primeros maestros de la grafología europea, Vauzanges (4): "La inteligencia se adivina clara, viva y precisa, la cultura se advierte en las abreviaturas y en las formas tipográficas numerosas, índice asimismo de originalidad. El sentido crítico está muy desarrollado, el gusto por los contrastes marcado, el orden bueno. La tendencia graciosa y elevada se señala sobre todo por el poder. Algunas letras elegantes acusan una cierta distinción, pero el aspecto general gráfico es más enérgico que elegante. La escritura del músico, en suma, ofrece un carácter más popular que aristocrático, al contrario de Häendel, Rameau y Gluck, por ejemplo. Una escritura de este género revela un carácter bastante entero que no transige con sus convicciones, aferrándose a ellas con testarudez, aunque sin tratar de imponerse a los demás. El temperamento es bueno, bastante afectuoso, recto, leal y moderadamente expansivo. Verdi huía de los inoportunos y se encerraba voluntariamente en el círculo de la intimidad. La rúbrica de caracol que rodea su firma y la firma misma, de idénticas proporciones que el texto, revelan falta de orgullo. Durante cuarenta años no cambia de una carta a otra; signo de constancia."

I. En este primer fragmento epistolar, Verdi da cuenta a Du Locle de su visita al gran poeta italiano Alessandro Manzoni y de la honda impresión que su presencia le causó.

.....

Ya sabe usted que he estado en Milán. Hacía veinte años que no lo visitaba y lo he encontrado completamente reconstruído y extraordinariamente embellecido. Hay una galería de arte que es una cosa notable.

---

(4) *L'Escriture de Musiciens Célébres.*

He visitado a nuestro gran poeta, ¡pobre anciano! Si viera, ¡qué sencillez, qué naturalidad! Me hubiera arrodillado a sus pies, porque éste sí que es un escritor serio que perdurará, no sólo como el primero de nuestro tiempo, sino delante del más grande de todos los tiempos... Deja un gran libro; un libro de verdad. Las más bellas de nuestras poesías líricas y de nuestros himnos sagrados, tales, que ni los Profetas los escribieron mejores. Todo es perfecto.

¿Qué quiere usted?, cuando encuentro algo verdaderamente bello y bueno (¡tenemos tan poco!) me extasío contemplándolo.

[Carta a Du Locle. Santa Agata, 10 de julio de 1868.]

II. En esta carta se advierte su generosa disposición para con sus rivales en el campo de la música y su fino sentido crítico literario y musical.

Querido Du Locle: Os agradezco las noticias que me dáis sobre Rossini: aunque no tuve con él una gran amistad, deploro con todo el mundo la pérdida de un tan gran artista. He leído todos los discursos pronunciados sobre su tumba. El de Perrin, es el más hermoso; el de Thomas, el peor. Juzga mal; desde un punto de vista demasiado estrecho. El arte tiene límites más vastos; incluso no tiene límites. Una cancioncilla puede ser una obra de arte, semejante a un gran final de ópera, si tiene la inspiración deseada (5).

[Santa Agata, 2 de diciembre de 1868.]

III y IV. En los dos fragmentos siguientes habla Verdi de sus fracasos en la Opera de París, donde no comprenden su música. En el primero rechaza la oferta des-

(5) Rossini murió el 13 de noviembre, y sus exequias se celebraron con gran solemnidad en la Trinidad. La inhumación tuvo lugar en Père-Lachaise.

interesada que Du Locle le hace para que estrene en la Opera Cómica, donde le profetiza seguros éxitos, y en el segundo expone con claridad meridiana sus teorías sobre el arte y la composición, sentando principios inamovibles y definitivos.

.....

¿Qué queréis que os diga de vuestro proyecto sobre la Opera Cómica? No os obstinéis demasiado por esa idea, quizá ruinosa para vos y, si no ruinosa, de ninguna utilidad. Nunca me he hecho comprender en la Opera; no existe razón alguna para creer que tendré más éxito en la Opera Cómica y, entonces, ¿para qué perder el tiempo, la reputación y el dinero? Soy verdaderamente por naturaleza un "oso" que no va al unísono con las alfombras y los terciopelos de la capital.

.....

No desapruebo lo que se hace allá (en París). Deseo decirles solamente que me es imposible pasar de nuevo por las Horcas Caudinas de sus teatros teniendo el criterio de que un verdadero éxito no es posible para mí sino escribiendo como yo siento, libre de toda influencia y sin pensar que escribo para París más que para el mundo de la luna. Conviene, por otra parte, que los artistas canten no a su manera, sino a la mía; que los coros (que en París son muy capaces) tengan otro tanto de buena voluntad; en fin, que todo dependa de mí, que una sola voluntad domine todo. La mía. Esto parecerá un poco tiránico. Puede ser verdad. Pero si la ópera es de un solo trazo, la Idea es una y todo debe concurrir a formar ese Uno.

Diréis quizá que nada me impide lograr todo eso en París. No. En Italia, por el contrario, sí se puede; lo puedo siempre. Pero en Francia, no. Si, por ejemplo, me presento en el "foyer" de un teatro italiano nadie se atreverá a expresar una opinión o un juicio antes

de haber escuchado bien y nadie arriesgará preguntas inoportunas. Se respeta la obra del autor y se deja al público que decida. En el "foyer" de la Opera, por el contrario, después de cuatro compases se murmura por todas partes: "¡Oh, no es bueno!..., ¡es vulgar!..., ¡no es de buen tono!..., ¡esto no gustará en París!" ¡Qué significarán nunca estas palabras de "vulgar", de "buen tono"..., de París, cuando se está delante de una obra de arte que deberá ser universal!

La conclusión de todo esto es que no soy compositor de París. No sé si tengo talento; pero sé que mis ideas respecto al arte son muy diferentes a las de los demás. Creo en la Inspiración: Vosotros en la factura; admito vuestro criterio para discutir, pero quiero el entusiasmo que os falta para escuchar y para juzgar.

Quiero el arte en cualquier realización. No el arreglo, el artificio, el sistema que vosotros preferís. ¿Estoy equivocado?, ¿estoy en lo cierto? Sea como sea, tengo razón al decir que mis ideas son distintas a las vuestras y añado más: que yo no tengo como otros la espina dorsal lo bastante flexible para ceder y renegar de mis convicciones, que son profundas y radicales.

[Génova, 8 de diciembre de 1869.]

V. Reconviene a su colaborador por no haberle enviado los escritos de Wagner. Conocida es la rivalidad de estos dos genios, nacidos en el invierno y en la primavera de un mismo año y forjadores de las dos escuelas lírico-dramáticas que se repartieron y aún se reparten la hegemonía operística del mundo.

Nombrado Verdi, por real Decreto, "Cugino dill Re" (del rey Víctor Manuel II, su admirador y amigo) sentía, sin embargo mayor orgullo al ser llamado, refiriéndose a Wagner, "Il suo fratello".

Querido Du Locle; malvado Du Locle: Ha olvidado enviarme los escritos literarios de Wagner. Usted sabe

que deseo conocerle incluso en este aspecto y le ruego que haga lo que no ha hecho.

[Génova, 23 de enero de 1870.]

VI-VIII. Verdi, como se infiere de los párrafos siguientes, tuvo una marcada predilección por nuestro teatro contemporáneo.

El le inspiró "El Trovador", del mismo título que la obra dramática de García Gutiérrez, convertida en ópera sólo diecisiete años después de su estreno en España, y "La Forza del Destino", compuesta asimismo sobre "El Don Alvaro", del Duque de Rivas, y representada por primera vez en San Petersburgo (1862), para la corte rusa. Obra instrumentalmente superior a otras muchas de su autor, y que se hizo célebre por las "imprecauciones" de Don Alvaro y la "canción" de Preciosilla.

Conoció en Nápoles a D. Pedro Antonio de Alarcón (6), entusiasta admirador de su arte (presenció en "San Carlos" el estreno y el fracaso de "La Batalla de Legnano" (1860) (7), y años más tarde, visitando Granada, el gran escritor fué su cicerone incomparable. Traducimos del álbum familiar de nuestro novelista la dedicatoria autógrafa, que dice así:

"Al amigo Alarcón, compañero gentilísimo y amabilísimo, en la visita hecha a la Alhambra y al sepulcro de los Reyes Católicos.

"Granada, 12 de mayo de 1863. José Verdi."

Los párrafos antes aludidos son los siguientes:

.....

No hagáis traducir el "Zapatero y el Rey" porque hay aquí uno que me lo traducirá al italiano.

[Génova, abril 1870.]

(6) *De Madrid a Nápoles*, tomo II, pág. 363.
(7) El estreno en Roma tuvo lugar en 1849.

En el libro "Estudios sobre la España Contemporánea" (8) he leído el extracto de una comedia de López Ayala que me parece excelente para la Opera Cómica. Busque el libro y abra en la página 199 y lea desde el comienzo.

El primer acto se desarrolla en las provincias vascas, etc., hasta el final. Es ciertamente difícil juzgar sólo por un extracto, pero me parece que el tema le irá bien.

Si es de mi parecer, busque la comedia y hágala traducir...

[Génova, 25 de abril de 1870.]

He leído completo el drama español de Ayala. Está hecho de mano maestra, pero... no hace llorar ni reír. Es frío, no me parece musicable. Me disgusta que haya mandado hacer la traducción. Suspéndala si llega a tiempo todavía...

[Santa Agata, 26 de mayo de 1870.]

IX-XII. La correspondencia acerca de su ópera "Aida" es abundantísima. Surgieron mil dificultades económicas y artísticas agravadas por la distancia del triángulo París, Milán, El Cairo, la cual había de ser recorrida por libretistas, poetas, directores, músicos y cantantes, sin contar con la escenografía y el vestuario, un tanto complicados.

En estas cartas impone Verdi sus condiciones como autor (9), chancea ingenioso a propósito de sus honorarios y consulta ingenuo y apremiante sobre ciertos extremos históricos que le preocupan.

Querido Du Locle: Heme aquí con el asunto de Egipto: en primer término he de reservarme tiempo

(8) De A. Latour, 1862.

(9) Dicha partitura fué escrita por encargo del virrey de Egipto Ismaïl-Pachá para la inauguración de la Opera italiana en El Cairo.

para componer la obra, pues se trata de un trabajo de vastísimas proporciones (como si se tratara de la Grande Boutique) (10) y porque para ello es necesario que el poeta italiano encuentre antes las ideas que ha de poner en boca de los personajes y haga el poema.

Suponiendo entonces que pueda llegar a tiempo, he aquí las condiciones:

Primero: haré el libreto a mi costa.

Segundo: enviaré, igualmente a mi costa, una persona a El Cairo para ensayar y dirigir la obra.

Tercero: enviaré también copia de la partitura y dejaré la propiedad absoluta del libreto y de la música al reino de Egipto, conservando dicha propiedad para el resto del mundo.

En cambio, me pagarán la suma de 50.000 francos efectivos en París por el Banco Rotschild, en el momento de ser remitida la partitura.

[Santa Agata, 2 de junio de 1870.]

....

Me alegro de que este contrato con Egipto no haya sido todavía divulgado por la prensa. Me parece imposible que el "Figaro" no lo haya imaginado. Cierto que no se podrá tener para siempre en secreto, pero sería inútil dar a conocer las condiciones. Es nesario, al menos, silenciar la cifra, pues sería pretexto para turbar a tantos muertos ... No dejarían de citar los cuatrocientos escudos de "El Barbero de Sevilla", la pobreza de Beethoven, la miseria de Schubert, las inquietudes de Mozart para ganarse la vida... etc.

[Santa Agata, 18 de junio de 1870.]

Querido Du Locle: No le he escrito antes porque han estado aquí Giulio Ricordi y el poeta que versificará "Aida" (11). Estamos de acuerdo en todo. Es-

(10 Verdi llamaba así familiar e irónicamente a la Academia de Música de París.

(11) Ghislanzoni.

pero recibir en seguida los versos del primer acto y así podré empezar a trabajar inmediatamente. Hemos hecho algunas modificaciones en el duo del tercer acto, entre Aida y Radamés. La traición de esta manera no parece tan odiosa y ello no le resta, sin embargo, efecto escénico. Ya se la enviaré.

Le agradezco las instrucciones que me da sobre los instrumentos de música egipcios, que podrán servir en diversas ocasiones. Le aseguro que me repugna terriblemente emplear, por ejemplo, los instrumentos de Sax (12). Ello es tolerable en hechos más modernos..., pero en tiempo de los Faraones...

Dígame aún: ¿había sacerdotisas de Isis o de otras divinidades? En los libros que he hojeado he visto que este servicio se reservaba a los hombres.

Deme estos datos y piense seriamente en el vestuario. ¡Oh! en esto conviene acertar para que sirvan también para Europa.

[Santa Agata, 15 de julio de 1870.]

.....

Parece ser que en El Cairo, "Aida" no ha estado mal. Según los telegramas. Veremos las cartas...

[P. D. de la carta. Génova, 29 de diciembre de 1871.]

XIII y XIV. El drama de Schiller, "Don Carlos" (París, 1867), también despierta en el compositor dudas sobre el carácter religioso de ciertos personajes, y al dar cuenta de la representación de la ópera entra en detalles pintorescos y juicios críticos expresados con un lenguaje sencillo y expresivo en extremo.

Le ruego me escriba *en seguida, en seguida*, para decirme si los frailes de la última escena de "Don Car-

(12) Se refiere al saxofón y sus derivados, llamados así por el nombre de su inventor, Adolphe Sax (1842).

los" son inquisidores o hermanos del convento de San Justo. No pierda tiempo en contestarme.

[P. D. de la carta de Nápoles, 16 de noviembre de 1872.]

.....

Nuestro "Don Carlos" va bien y el público está muy contento. En realidad, si todo no es bueno, hay algunas partes excelentes. Las dos mujeres y el barítono son muy buenos. El tenor tiene una bella voz, pero su físico es poco afortunado; demasiado gordo para un enamorado. Los bajos, apenas mediocres. La puesta en escena, deplorable por el vestuario de las masas. Algunas escenas están bien. Buenos los coros de hombres. La orquesta, excelente. En el conjunto de la ejecución musical, ese verbo y ese brío que falta siempre en París. El "Don Carlos" dura aquí media hora menos que en París, se empieza a las ocho y se termina a las doce y cinco.

Desgraciadamente ha habido que supender las representaciones; la Stolz está enferma de la garganta; está bastante mal.

Os deseo de todo corazón un éxito *monstruo* con vuestra "Julieta y Romeo"... (13).

[Nápoles, 15 de diciembre de 1872.]

XV y XVI. Hemos dejado para el final dos cartas en las cuales palpita el gran corazón del musico liberal y caritativo, que ofrece al amigo y colaborador una limosna para los heridos de la guerra franco-prusiana y que llora con él la capitulación de París y la derrota de la nación francesa.

---

(13) "Romeo y Julieta", de Gounod, dada en la Opera Cómica en enero de 1873.

Muy querido Du Locle:

.....

Espero que tendrá usted la bondad de exigir los cincuenta mil francos, de los cuales le envío aquí el recibo. Tome de esta cantidad 2.000 francos y empléelos de la manera que mejor le parezca en socorro de sus desgraciados y valientes soldados. Con los otros 48.000 cómpreme Renta italiana...

[Santa Agata, 26 de agosto de 1870.]

Querido Du Locle:

Me conoce y sé que me creerá si le digo que sufro tanto como usted y que mi dolor iguala al suyo por los grandes acontecimientos sucedidos a su patria; nosotros desde lejos veíamos claramente las cosas y preveíamos la inmensa catástrofe. A pesar de ello, la noticia ha llegado como inesperada porque la esperanza no abandona jamás, singularmente a los que sufren...

¿Qué puedo decirle?, ¿maldecir con usted? ¡No! Ustedes los parisinos, tan heroicos en la resistencia, sean ahora grandes y resignados en la desgracia. Sean prudentes, ya que el porvenir, así lo espero, les será favorable.

Es inútil decirle que tiene en mí un amigo que le quiere de verdad y con el cual puede contar en todo y para todo.

Os estrecho la mano y, con el corazón destrozado, os digo adiós.

Afectísimo, José Verdi.

[Génova, 4 de febrero de 1871.]

Selección, traducción y notas de J. Espinós Orlando.

BIBLIOGRAFIA

SERGE LIFAR: *Traité de Danse Academique*. Bordas. París, 1949.

Lifar termina este tratado de danza académica, que es el fruto de una dilatada experiencia, con una cita poética:

"La Danse commence ou la parôle s'arrête"

Parafraseando a nuestro modo esta cita, podríamos decir que el libro de Lifar ha sido escrito inmediatamente después de haber danzado. En ese momento en que ha cesado la danza, cuando en el aire tiemblan todavía las huellas ingrávidas de los bailarines, parece haber sido escrito este libro. No es, pues, un libro teórico; es el libro de un bailarín que ha intentado, a través de una exposición muy clara, hacer teoría de su propio arte. Después de Nijinsky, el gran "sauteur", el gran mimo, el gran bailarín cuya inteligencia borró la locura, los rusos han dado al arte este gran coreautor heredero de las tradiciones rusas.

Lifar, casi un niño, con otros bailarines de la escuela de Bronislava Nijinska, en Kief, salió de la Rusia soviética en el tercer decenio del siglo para acogerse a las filas de Diaghilef. Pero a Diaghilef le quedaban pocos años de vida: murió en Venecia, en 1929, el mismo año en que Lifar había hecho su primer papel de protagonista. Rouché le llama a la Opera y de esta manera queda incorporado a la escena francesa, de la que es hoy la principal figura dentro del género. Al soplo de su inspiración ha surgido también una empresa muy importante: la Academia Coreográfica, verdadera sucesora de la Academia de Música y Danza, fundada en 1661 por el Rey Sol. El discurso pronunciado por Lifar con motivo de la inauguración de dicha Academia, en 1947, figura también como apéndice en este libro.

Lifar ha dedicado un estudio al arte de Carlota Grisi; otro a Diaghilef, en inglés; ha escrito una historia en ruso del *ballet* ruso; sus años de trabajo en el *ballet* ruso hán hallado reflejo en otro libro, así como sus experiencias a lo largo de quince años en la Opera parisiense. Con el título *Du temps que j'avais faim* ha reunido recuerdos y anécdotas de su vida artística; finalmente, condensa todo su saber científico —si es que puede aplicarse este vocablo a un arte que es puro lirismo— en su *Tratado de Danza Académica* que hoy nos proponemos comentar. ¿Se da cuenta el públi-

co, dice el crítico francés Olivier Merlin, de que esas grandes "arias" de la danza clásica han sido ensayadas, paso a paso, durante largas horas de ejercicio en la barra, y que de estos ejercicios, áridos y ásperos, que luego en el escenario cuajan en unos instantes efímeros, es muy difícil que surja un *elan* lírico?

Uno de los más importantes problemas que como director de la Academia Coreográfica se plantea a Lifar es el que se refiere a la educación del bailarín. En el siglo XVIII se decía "bête comme un danseur". Un bailarín, se dice hoy todavía, no piensa más que con las piernas. Lifar sale al paso de esta aseveración. No sólo el coreautor —el término coreógrafo, aunque consagrado, es inexacto; equivale a "copista", y se da la paradoja de que el *ballet* es un arte que no ha encontrado una expresión gráfica valedera—, sino también el bailarín debe poseer una cultura extensa: el bailarín no debe ser un intérprete ciego; el coreógrafo se ve imposibilitado muchas veces de desarrollar sus ideas por falta de cultura. Luciano afirmaba que el coreógrafo debe reunir un espíritu agudo, un oído fino, un juicio sano y una imaginación fecunda; es decir, que debe ser, en potencia, un músico, un pintor y un poeta. Noverre exige en sus famosas cartas sobre la danza al compositor de *ballet* que sepa dibujo, con objeto de que pueda agrupar proporcionadamente sus figuras. Lifar cree que a los conocimientos de anatomía, pintura, escultura y música, el coreógrafo debe añadir el de la historia general de las artes y la historia del teatro. ¿Es excesiva esta pretensión? Téngase en cuenta que sobre el coreógrafo caen las tareas que implica un espectáculo teatral completo.

Tres problemas ve Lifar actualmente en la danza: Primero: La vacilación u oscilación entre los dos polos, entre la danza pura y la pantomima. La primera deseca, hace monótona la danza; la segunda, la borra.

Segundo: La batalla entre clásicos y modernos, batalla que se libró a comienzos del siglo y que está lejos de resolverse a pesar del fracaso del duncanismo —según Lifar—, de la danza alemana, de expresión plástica, y de las acrobacias de *music-hall* de que gustaban los componentes del último período de Diaghilef.

Tercero: Una música adecuada a la danza y bella a la vez.

Vamos a explayar el segundo punto y a dar una idea de la tesis de Lifar. Es muy significativo el hecho de que Lifar dedique su libro a Olga Sepessivtzeva, considerada como la última bailarina clásica educada en los principios rusos; Diaghilef la llamó, poco

antes de morir, para colaborar en la reposición de un gran *ballet* clásico, *Las bodas de Aurora*. Lifar es partidario de la danza clásica, pero siempre que se considere a ésta con cierta amplitud. "Je ne souhaite pas —dice el bailarín y coreógrafo— un triomphe facile des classiques car une pareille victoire serait un gage de defaite dans un tres proche avenir." Toda la historia del *ballet* clásico es una serie de intrusiones de elementos hostiles a sus principios a primera vista; pero estos elementos son su principal fuente de renovación. Lifar cree que la danza académica debe ser una materia viva y que debe aprovechar todas las innovaciones que armonicen con su naturaleza. Así lo hicieron Noverre, Dupré y Vestris. Recordemos que Noverre decía, a propósito de la tradición, que es siempre muy sospechosa, y más cuando se la invoca para defender cosas que van francamente mal; si la danza clásica decae, es preciso inyectarle vida y no aferrarse a una tradición vacía. Tampoco se le escapa a Lifar que el bailarín, una vez acabada su formación, debe trabajar sobre su propia personalidad y sobre su propia época, ya que los maestros le habrán enseñado una técnica que llevará el retraso de una generación. Se habla de renovación de la danza clásica; pero, ¿qué es lo renovable?

En realidad, confiesa Lifar, muy poco. De la misma manera que el músico trabaja sobre las siete notas, el coreautor lo hace sobre las cinco posiciones fundamentales y sobre todos los pasos y actitudes que le ha transmitido la tradición académica, renovándola, y ampliando sin cesar su vocabulario y el de toda la danza. Pero las posiciones del cuerpo humano no son variables hasta el infinito, especialmente —apunta Lifar— en lo que se refiere a saltos, en los que, quiérase o no, ha de echarse mano de los mismos movimientos. Las concatenaciones o enlaces —"enchainements" de estos movimientos, esto es, el paso de un movimiento a otro, tal como por ejemplo el denominado "pas de bourree", ofrecen, en cambio, unas posibilidades inagotables. Muchos elementos tradicionales caen también en desuso: la pirueta es un ejemplo.

El libro de Lifar adquiere más importancia si se tiene sobre todo en cuenta que la teoría de la danza clásica no ha sido en realidad formulada anteriormente de una manera precisa. Ya apuntamos que el *ballet* no tiene traducción gráfica o la tiene muy deficiente; es, pues, un arte vivo que se transmite por tradición oral. (Lifar piensa que el cine puede ser para el futuro el archivo del *ballet.)* Según Lifar, la técnica clásica, tal como se concibe en

nuestros días, es una fusión del estilo francés en lo que tiene de gracioso y elegante, y del italiano, notable en cuanto a la elasticidad acrobática, realizada por los bailarines y coreógrafos rusos del siglo XIX. Punto de vista de Lifar que, a pesar de lo que supone la historia rusa dentro del *ballet*, no será compartido por todos.

El libro de Serge Lifar ofrece también un aspecto digno de mención: supone un retorno a la primacía del bailarín. El siglo XVIII fué la gran época del bailarín; el XIX exaltó a la bailarina. El romanticismo trajo una gran innovación, una gran conquista esencialmente femenina: las puntas. El arte y la literatura contribuyeron a hacer de la bailarina la estrella indiscutible del escenario; parecía como si la mujer hubiera querido vengarse de la época en que el teatro le cerró sus puertas y de la reserva con que la acogió después.

Cuando Nijinsky dió aquel salto prodigioso en *Scherezade* —ese salto que no ha mucho ha estado a punto de costar la vida a un bailarín de la Opera de París, al reponer en la escena parisiense el *ballet* ruso—, la danza masculina volvió a conquistar el puesto que le correspondía por derecho. En la época romántica el danzarín no tenía apenas otra misión que servir de soporte a su pareja: catapultas encargadas de lanzar al aire a su pareja y de recogerla al vuelo, dice Lifar. Pero la aparición de Nijinsky —aunque Lifar no se refiere a él de una manera explícita— rompió este estado de cosas. La danza, dice Lifar, debe reflejar la eterna belleza del *duo* de amor; el danzarín no ha muerto porque la danza, como cualquier otro arte, no puede ser un arte monosexual. "Les danseurs ne sont pas morts car la danse, pas plus qu'aucun autre art ne peut être monosexué et doit refleter l'eternelle beauté du duo d'amour." De una manera muy expresiva influyen, en este sentido, en el ánimo del lector los magníficos croquis que ilustran el texto, de Monique Lancelot; se trata de estudios tomados directamente del natural, habiendo servido el mismo Lifar de modelo y, seguramente, de asesor.

Sería muy provechosa una versión castellana del *Traité de Danse Academique;* tropezamos, sin embargo, con el grave inconveniente de la terminología. Los términos franceses se han impuesto de tal forma que para encontrar la traducción castellana habría que remontarse en muchos casos a vocablos hoy en desuso procedentes de la tradición española del siglo XVIII.—*Dolores Palá Berdejo.*

JOAN EVANS: *English Art: 1307-1461.* Oxford, Clarendon Press, 1949.

El arte gótico alcanzó en Inglaterra unos caracteres peculiares que revisten su estudio del mayor interés. En este volumen de la *Oxford History of English Art*, editado por T. S. R. Boase, se estudia lo que podríamos llamar *período central* del arte medieval inglés, y, aun admititiendo esa extrema dificultad en separar épocas artísticas que el editor señala en su prefacio, hemos de reconocer la justeza con que se nos presenta este período aislado, tan ajeno de los ensayos anteriores como del caos Tudor que ha de seguir. Los estilos *decorated* y *perpendicular*, típicamente ingleses aunque coincidentes y paralelos con los franceses *rayonnant* y *flamboyant*, merecen ser considerados con la atención y cariño con que lo hace Joan Evans a lo largo de las páginas de este libro.

Comienza el texto estudiando, en el capítulo primero, los orígenes del estilo *decorado*, "la época —como escribió en otro lugar Sir Walter Armstrong— de mayor armonía entre la estructura y la decoración", y en la cual "los constructores ingleses hubieran llegado a la perfección si hubieran sabido unir a sus otras cualidades el sentimiento francés de la lógica". Las cruces levantadas, de Hardby hasta Westminster, por el enamorado Eduardo I en memoria de su esposa Leonor de Castilla constituyen la iniciación de una nueva manera estética, iniciación que no puede dejar de ser apreciada por el lector español, que gustará su deje sentimental y compatriota; estas cruces, que recuerdan las miniadas en las *Très Riches Heures* del Duque de Berri, tienen una plasticidad en el conjunto y una finura en el detalle características del estilo decorado; *curvilíneo*, lo llamaría Evans como más exacto, si no fuera menos descriptivo. En otras conmemoraciones de la Reina y otros monumentos funerarios —en especial el del hermano de Eduardo I— sigue desarrollándose la nueva tendencia en una ornamentación cuidada, con influencias francesas y aun orientales, en esas hojas que brotan de los capiteles con una espontaneidad artificiosa, en la calidad de orfebrería, metálica, que tienen estos trabajos. Naturalmente, las artes menores siguen el mismo derrotero, en marfiles y bordados *(opus anglicanum)*, pero muy especialmente en la ornamentación de salterios, donde, del modo *irrelevant* que es propio del estilo, aparecen grotescos, con pájaros, conejos y monos contrahaciendo ceremonias humanas.

En el capítulo segundo se estudia la evolución del *Decorated Style* en Arquitectura, desde la muerte de Eduardo I (1307). Señala el autor como fundamentos de esta fase el uso decorativo de las formas arquitectónicas, un sentido bien desarrollado de las tres dimensiones, amor a la línea ondulante y graciosa y al detalle pintoresco y hasta impertinente. Es base de este estilo el arco ojival, multiplicado con inagotable fantasía; y las crucerías de las bóvedas, las tracerías elegantes de las ventanas de las catedrales de Winchester, de Norwich, de Ely y de tantos otros edificios, marcan el apogeo del período.

Las aplicaciones de este esplendor estilístico a otras artes plásticas son examinadas en el capítulo siguiente, especialmente los *Babewyns* (de *babuinare*, pintar orlas y viñetas en los manuscritos), frívola e inadecuada decoración a graves textos, que son para Evans el arte característico del reinado de Eduardo II, con expresión escultórica en capiteles y sillas de coro y aplicación artesana en los bordados con animales. Un serio arte religioso, contrapesado por secular ornamentación heráldica, caracteriza, en cambio, el de su sucesor Eduardo III, durante el cual llegan a Inglaterra los primeros telares flamencos (John Kempe). De importancia suma para el desarrollo de arte de este tiempo es la protección que los obispos (John Grandisson, John de Sheppey, William Bateman...) prestan a las artes, que produce obras maestras de arquitectura cristiana, mientras los vidrios coloreados van tomando carta de naturaleza y en lo profano se desarrolla gran afición a lo caballeresco y heráldico que se trasluce en pinturas y relieves.

En el capítulo IV pasa Joan Evans a estudiar el *Perpendicular Style*, que constituye, con su pureza formal, la contrapartida del *Decorated;* si éste se basaba en la variedad, aquél se fundará en la uniformidad. El esquema gótico queda reducido a una austera abstracción, pero conserva la belleza. El obispo Edington logra en la colegiata del lugar de su nombre una feliz combinación de ambos estilos; pero donde el perpendicular alcanza su máxima hermosura es en edificios como la Abadía de Gloucester, con su impresionante e infalible claustro. Las guerras de Escocia y la peste no consiguen detener por completo la arquitectura. Después de la *muerte negra* (cap. V), el reinado de Ricardo II marca, en su matrimonio con Ana de Bohemia, doce años de ventura y lujo, de artes suntuarias y cortesanas. Bajo Enrique IV se desarrolla un frío arte oficial, del que son el mejor fruto las representaciones iconográficas (como las del

trascoro de Canterbury). Enrique V pasa brevemente, sin influencia artística; Enrique VI marca una extrema decadencia en escultura y arquitectura.

Muestra Evans la influencia que la literatura tuvo en las artes plásticas, en las copas con inscripciones, en las ilustraciones a manuscritos (como los *Cuentos de Canterbury)*, en las tapicerías con tema histórico-poético, etc. Considera que la pintura alcanza su cima en tiempo de Ricardo III, con los Prince y los Ocle, y, especialmente, con el *Díptico Wilton*, que reputa la mejor tabla de la época, probablemente pintada en Inglaterra, porque, apartándose del estilo francés para aproximarse al de Esteban Lochner, ningún pintor de Colonia podría, sin embargo, haber logrado esa lúcida claridad que lo inunda. Respecto a la escultura en alabastro, de que las canteras de Stafford y Derby fueron pródiga fuente, es de lamentar que queden contadas muestras, ya que cientos de imágenes fueron destruídas durante la Reforma.

Una vez estudiada en su conjunto la evolución del arte inglés en estos dos períodos, entra Joan Evans a examinar detalladamente algunas de sus manifestaciones más inglesas, tales como (cap. VI) la arquitectura doméstica de la nobleza, palacios episcopales, castillos y casas solariegas; las efigies funerarias (cap. VII), primero en planchas de metal, luego de bulto en piedra, alabastro (como el excelente retrato de Eduardo II) o bronce; las tumbas con dosel o baldaquino (cap. VIII), de que es el más glorioso ejemplo la *Percy Tomb* de Beverley; capillas, tribunas y la serie de grandes colegios de Oxford, Cambridge y Eton (cap. IX) ; terminando en el capítulo X con la arquitectura civil de ciudades fortificadas y casas gremiales, como el Guildhall de York, desgraciadamente perdido en 1942.

En una *conclusión* recoge e insiste en las ideas generales expresadas a lo largo del texto, hallando en el arte inglés de ese momento las cualidades del arte de una nación de pequeño tamaño, menos rico que el francés, aunque en detalles aislados lo supere, terminando con la afirmación de que el arte inglés nunca resulta sobrenatural: su encanto reside en su naturalidad y en una especie de sencillez conmovedora.

Dos Apéndices (noticia sobre el "Christ of Trades", imagen muy venerada y repetida, según una visión de Piers Plowman; y lista cronológica de monumentos) y una copiosísima Bibliografía, completan el texto de este libro, cuya excelente impresión viene

avalorada con láminas y planos del mayor interés y una amplia colección de fotografías, ofreciendo en su conjunto una ponderada y completa información de lo que fué el arte inglés de los períodos *decorado* y *perpendicular*, que nos ofrecen dos facetas características y opuestas del espíritu de Inglaterra, el primero por el humor y fantasía, el segundo por la ordenación severa de los elementos, por esa "lógica" que, según Amstrong, *faltó* al estilo *decorated* y casi diríamos que *sobró* el *perpendicular.—Julián Gállego.*

EDUARDO VICENTE: *Tipos de la calle.* Con nota autobiográfica del propio pintor. Madrid, 1950.

Del pintor Eduardo Vicente, autor de tantas deliciosas viñetas publicadas en esta REVISTA, se recogen ahora, en volumen de antología, cuarenta y dos dibujos a pluma —algunos en color—, a través de los cuales palpita, fiel, una común vibración artística de excelente calidad, pues por tal ha de considerarse la que, respondiendo a dictados superiores de magisterio indiscutible, condensa su mensaje estético —limpio de ampulosidad y de artificio— con encantadora sencillez.

Una línea es para Vicente, por fortuna, algo más, mucho más que una sucesión de puntos sin gracia ni medida. Es trazo y a la vez rasgo: lo geométrico y exacto, de una parte; lo humano y expresivo, de otra. Así nos encontramos con esa antropología ambulante de menor cuantía, pero opulenta de personalidad. Personajes de la comparsa humana adscritos a un mundo de suburbio, de trasfondo popular y, si se quiere, hasta agresivo, con el orgullo nato de un realismo entrañable y feroz, acumulado entre congojas sin consuelo, amarguras sin comprensión e insatisfacciones permanentes propicias a todos los rencores. No de otra manera acertamos a ver a esos tipos de la calle que nos muestran su ilimitada capacidad de indiferencia, de apatía marginal por todo y para todo, hechos tanto de barro como de la rutina cotidiana de unas vidas sin ilusión y sin grandeza, condenados a una esclavitud social ínfima e irredimible. Cualquiera de ellos —digno de una galería barojiana— exhibe la enclenque y enfermiza moral del que siente, acosadora, la constante opresión de un cerco de desdichas y ninguno deja de creerse insolidario a perpetuidad con un destino amable. Es curioso notar que esos tipos de Eduardo Vicente —ociosos, traperos, mujeres, tratantes, vendedores— no ríen porque, sin duda,

para reír necesitarían domeñar la inclemente aspereza de un rigor inexorable. Pero... tampoco lloran, porque para llorar les sobra coraje de seres enterizos, pues la adversidad —pródiga con ellos— les ha rodeado, con perseverancia, de un clima familiar desde sus primeros años. Otean, observan, esperan, trafican, escudados siempre en una impasibilidad a prueba, equidistante del aplauso y del desprecio hacia los demás. Modestísimos en su porte —hasta donde la modestia deja de serlo para convertirse en abandono—, mal afeitados, cubiertos —¿protegidos quizá?— con pequeña boina, las manos en los bolsillos del pantalón, expresando, conforme a un lenguaje convencional de signo ibérico, un supremo gesto de desdén que no se sabe si entroncar con el tronío y la majeza de un ayer próximo o con la gravedad reposada de varias estirpes de resignados. Insistamos aún, al advertir la frecuencia con que esos tipos se nos presentan encogidos de hombros, pero con un encogimiento que no es cortedad ni es deformación, sino efecto psíquico de un continuo desentenderse, de un "darles todo igual" que, no tanto por ilusorio recurso como por réplica amarga, mantienen contra los llamados semejantes..., con los que apenas si encuentran semejanza. Mujeres de incierta catadura que comercian, afanosas, por un mínimo lucro o una fea ganancia. Parejas entre las que todos los acuerdos son posibles y las más turbias insinuaciones se plasman, sin alegría, en actos que reclaman escenografía infecta de míseros tugurios. Tipos todos, parientes lejanos, de aquellos otros empadronados en el Madrid chispero de López Silva y Arniches, pero que en nada recuerdan —y lo que es más, para nada añoran— las cachupinadas barriobajeras de entonces, pues hoy —los tipos son incuestionablemente de hoy— se encuentran desposeídos de filiación castiza, y sobre todo pintoresca. Son, como dice el autor, costumbristas, y añadiremos, de un costumbrismo espontáneo y veraz, sin fondo musical de folklore al uso, tan espeso como barato. Son, repitámoslo, tipos de hoy, de un hoy presuroso que acaso mantiene su tradición con el pasado escuetamente iluminada por esas farolas urbanas, tan presentes en estos dibujos. Por cierto que esa reiteración decorativa nos lleva a recordar la de algunos motivos que, como los borriquillos camperos o las piezas domésticas —sillas, braseros, puertas, ventanos—, animan otros dibujos. Pero esto es ya materia de series sucesivas de esa "crónica sensible de la vida humana", que el autor no habrá de regatearnos en ofrecer, y que desde luego esperamos con impaciencia.—*Enrique Pardo Canalís.*

RESUMEN DE LOS ARTICULOS CONTENIDOS EN ESTE NUMERO

JOSÉ CAMÓN AZNAR: *Goya's aesthetic in his "Nightmares" (Disparates).*

In this series of engravings called "The Nightmares" (Disparates) Goya's Muse invented some monstrous beings which have a difficult historical explanation. These prints represented the height of Goya's genius. They were the fatal and pessimistic consequence of the representation which in "The Caprices" (Caprichos) and in the "Disasters of War" (Desastres de la guerra) had had some logical justification, Goya's mystery in the "Nightmares" is that of the insanty which governs the world and that of the mostruous contradictions which can only be expressed by abnormal beings. This series is the most expressionist one and is linked with the "black paintings" (pinturas negras). In the Spanish literature we find several kinds of "Nightmares" since the 15th century though different from Goya's being Graciass the most similar ones.

RICARDO DEL ARCO: *Music and dancing in Cervantes' works.*

Cervantes was very fond of music though he never mentioned it as often as Lope de Vega did; but his references in "Don Quixote", in his novels and in his plays show that he was really moved by music. The list of musical instruments that he offers us is very accurate —especially in his great novel— and he semed to like the popular music rather than the aristocratic or highbrowed one, a fact which can be explained by the writer's life itself. Dancing both individual and in groups drew his attention. The author of this

article explains his point of view about the force (entremés) "The widow rascal" (El rufián viudo) as a praise of the ruffianish popular dances; and he quotes Cervantes'works to show his liking for Music and Dancing.

CARLOS BOSCH: *The timelessness of Music.*

One of the matters that have come into my mind about the essence of music is how different it is from the other Arts. Literature, in its most varied aspects, as well as the other plastic Arts in a less concrete way, develop ideas or refer directly to them while music is inconceptuable. The other Arts including the plastic ones, build up their own history at the same time as they let themselves be influenced by it, while music goes to the absolute through being unutterable and only its form and its technique show the time when it was created.

Schematically, as requested, this is the synthetical summary of my remarks which are only outlined.

In music everything is vision, inner light, burning fire which without destroying, conforts and enlives.

FERMÍN DE URMENETA: *Balmes as an aesthete.*

After pointing out the lack of knowledge, almost general until now, of Balmes personality as an aesthete his views on the following subjects are analized: The fundamental aesthetical cathegories called beauty and sublimity; the probleme of the existing relationship between beauty, truth, goodness; the aesthetic study of subjects as important as the characteristic, genius and perfection; notions about ugliness deformity and ridicule as final ideas opposed to the above mentioned aesthetic cathegories. And finally the problem of the relationship between art and nature as well as some remarks about the main fine arts. In the last instance some ideas are given about the influence received and exerted by Balmes as an aesthete.

OTRAS REVISTAS DEL PATRONATO «MENENDEZ PELAYO»

AL-ANDALUS.—Publicación del Instituto "Miguel Asín".
Revista dedicada al estudio de la historia, ciencias, literatura, arte y arqueología de la España musulmana.
Semestral. Número suelto, 30 pesetas. Suscripción anual, 50 pesetas.

ANUARIO MUSICAL.—Publicación del Instituto Español de Musicología.
Es un exponente de los problemas que encierran nuestro folklore y el estudio científico del pasado musical en España. Aparte de todo lo referente a la cultura musical española, da también cabida en sus páginas a temas universales de índole musicográfica, relacionados directa o indirectamente con ella.
Precio del tomo anual, 70 pesetas.

ARBOR.—Revista General de Investigación y Cultura.
Recoge, en su plena síntesis humana y doctrinal, los temas cultivados por todos los Institutos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, dando a sus páginas una abierta e interesante universalidad.
Precio del ejemplar, 12 pesetas. Suscripción anual, 100 pesetas.

ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE.—Publicación del Instituto "Diego Velázquez".
Revista de Arte medieval y moderno. Aunque fundamentalmente se consagra al arte español y americano, publica también trabajos sobre arte extranjero.
Trimestral. Número suelto, 18 pesetas. Suscripción anual, 60 pesetas.

ARCHIVO ESPAÑOL DE ARQUEOLOGIA.—Publicación del Instituto "Diego Velázquez".
Revista dedicada al estudio de la arqueología y al arte durante la prehistoria y la Edad Antigua, tanto en España como en el extranjero.
Trimestral. Número suelto, 18 pesetas. Suscripción anual, 60 pesetas.
(La suscripción conjunta de "Archivo Español de Arte" y "Archivo Español de Arqueología", tiene opción al 25 por 100 de descuento en el importe de una de estas revistas.)

BOLETIN DEL SEMINARIO DE ESTUDIOS DE ARTE Y ARQUEOLOGIA.—Publicación de la Facultad de Historia de la Universidad de Valladolid.
Dedicada a estudios arqueológicos y de Arte, contiene trabajos extensos sobre estos temas, más la aportación de las Secciones de Cuadernos de Trabajos, Varia, Datos y Documentos sobre arte, Revistas y Bibliografía, en un volumen de más de 300 páginas de texto y un centenar de láminas en papel couché.
Precio del volumen, 90 pesetas.

CUADERNOS DE ESTUDIOS GALLEGOS.—Publicación del Instituto "Padre Sarmiento".
Recoge textos, documentos e indicaciones de provecho, para quienes trabajan dispersos, sobre puntos de historia, filología, arqueología o etnografía de Galicia, divulgando además, ampliamente, la bibliografía sistematizada.
Trimestral. Número suelto, 20 pesetas. Suscripción anual, 50 pesetas.

CUADERNOS DE LITERATURA.—Publicación del Instituto "Miguel de Cervantes".
Publica en cada fascículo estudios críticos extensos, ensayos breves, notas, Crónica general del movimiento literario y otras de aquellas manifestaciones culturales relacionadas con él —Teatro, Cine, Música—, así como críticas de libros más notables y una Bibliografía, que da al lector el movimiento literario musical.
Incluye, en cada uno de sus fascículos, un suplemento titulado "HOJAS LITERARIAS", en que aparecen trabajos de escritores consagrados, y las olvidadas en viejos manuscritos y libros.
Bimestral. Número suelto, 12 pesetas. Suscripción anual, 60 pesetas.

EMERITA.—Publicación del Instituto "Antonio de Nebrija".

Unica en su género en lengua española, aspira a mantener á los estudiosos españoles al corriente de los estudios e investigaciones de Lingüística indoeuropea y Filología clásica, y a la vez a ser un índice del progreso de estos estudios en España.

Semestral. Número suelto, 35 pesetas. Suscripción anual, 60 pesetas.

HISPANIA.—Publicación del Instituto "Jerónimo Zurita".

Dedicada al estudio de los problemas históricos, metodología, fuentes y bibliografía de historia de España y universal.

Trimestral. Número suelto, 18 pesetas. Suscripción anual, 60 pesetas.

MISSIONALIA HISPANICA.—Publicación del Instituto "Santo Toribio de Mogrovejo".

Describe todo el esfuerzo espiritual y material realizado por nuestros misioneros en las cinco partes del mundo, exponiendo los métodos empleados en cada una de ellas.

Cuatrimestral. Número suelto. 14 pesetas. Suscripción anual, 35 pesetas.

REVISTA BIBLIOGRAFICA Y DOCUMENTAL.—Publicación del Instituto "Miguel de Cervantes".

Dedicada a la investigación bibliográfica española. Reproduce textos inéditos o raros. Inserta estudios y notas sobre impresos y manuscritos valiosos o desconocidos. Publica en láminas sueltas colecciones de autógrafos y manuscritos notables, obras tipográficas artísticas e interesantes, encuadernaciones y retratos de bibliógrafos, bibliófilos e impresores famosos.

Trimestral. Número suelto, 20 pesetas. Suscripción anual, 70 pesetas.

REVISTA DE FILOLOGIA ESPAÑOLA.—Publicación del Instituto "Miguel de Cervantes".

Comprende esta revista estudios de lingüística y literatura españolas, y da información bibliográfica de cuanto aparece en revistas y libros españoles y extranjeros referente a filología española.

Trimestral. Número suelto, 18 pesetas. Suscripción anual, 60 pesetas.

REVISTA DE INDIAS.—Publicación del Instituto "Gonzalo Fernández de Oviedo".

Versa sobre historia, arqueología, arte, filología, literatura, geografía y etnografía de los países hispanoamericanos en el período colonial; bibliografía general e información contemporánea.

Trimestral. Número suelto, 20 pesetas. Suscripción anual, 72 pesetas.

SEFARAD.—Publicación del Instituto "Benito Arias Montano".

Estudia los problemas culturales hebreo-bíblicos, las culturas del próximo Oriente en relación con el pueblo hebreo y el judaísmo español. Ofrece rica sección bibliográfica, con detenido examen del estado último de las cuestiones.

Semestral. Número suelto, 30 pesetas. Suscripción anual, 50 pesetas.

11 PESETAS

S. Aguirre. - Teléf. 23-03-66. - Madrid.